1974 fascicolo 5/8

BIANCO E NERO

SOMMARIO

anno XXXV - fascicolo 5/8 maggio-agosto 1974
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

MAGGIO/AGOSTO 1974

5/8

ANNO XXXV

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Floris L. Ammannati

BN IL FILM SPERIMENTALE

a cura di

Massimo Bacigalupo

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00165 Roma, via delle Fornaci, 103
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

INTRODUZIONE

For us there is only the trying, the rest is not our business.

T. S. Eliot, *East Coker*

Con le parole di Eliot citate nell'epigrafe presentavo una rassegna minima del **Cinema Indipendente Italiano**, svoltasi nei primi giorni del 1968. Oggi, all'inizio del 1974, aprendo il presente riepilogo dell'avventura del nostro cinema, non so più se me ne posso fidare. Cos'è questo **trying,** questo **sperimentare** che pretenderebbe d'aprire e chiudere il nostro orizzonte? Ovviamente Eliot l'intende come tensione verso un termine assente, lo **Streben** goethiano, con corollaria recusazione della salvezza per mezzo delle opere: agli altri fare i loro conti, agli altri le loro cose, i loro esiti: a noi la ricerca, il futuro, l'assenza.
Ma a quanto ricordo Picasso ha una volta risposto a questo corso di pensieri fin troppo accattivanti: « Io non cerco, trovo ». Artista e lettore non operano con aneliti psicologici, ma con dei mezzi precisi, con scambi di oggetti e segni.
Si suole contestare il cinema sperimentale da uno o dall'altro di questi punti di vista: ci si dice che le nostre sono mere esercitazioni formali, oppure che i film sono fatti di buone intenzioni e null'altro. Non s'intende la complementarità di questi aspetti della nostra operazione, entrambi necessari: è proprio al tanto biasimato tecnicismo che spetta ritrovare senza alcun idealismo il rapporto con la materia e con la realtà, mentre da parte sua l'immagine dell'opera come anticipazione, approssimazione parziale, non può che svolgersi nei termini stessi dell'opera, che per quanto utopica, scampolo del futuro, è tutta presente. Così l'opera come fine diviene l'opera come mezzo e viceversa. Ritengo che questi due sensi siano reperibili nell'epigrafe.
L'idea di riunire in volume alcuni materiali relativi al nostro cinema risale a qualche anno fa (1971). A quel tempo Guido Lombardi scrisse un'introduzione in cui discuteva acutamente il problema dello sperimentalismo. Scopo del volume, egli dice, è insegnare non solo a **leggere** ma anche a **proiettare** i film, fornendo tutti i dati tecnici necessari.

Raccomandazione puntuale affinché il film percorra tutto il suo arco inventivo e tecnico, altrimenti accade che il mondo delle idee si dissoci dalla tecnica, dalla manualità... La manualità comprende le idee e non si può che essere d'accordo col testo di Bargellini, *I figli di Tarzan:* « Il cinema è dei tecnici... solo dei tecnici », nel quale il concetto ha riacquistato la sua umanità perduta sul piano della ragione politica, quella che sostiene le idee economiche dei grossi film di affari.

... Ma ciò che volevamo dire sulla parola sperimentalismo è che sarebbe desiderabile assimilarla provvisoriamente al concetto più promettente di *trasfor-*

mazione. ... Sperimentare torna così a significare *basare sull'esperienza, far pratica*: in senso totale, non la teorizzazione della tecnica come significato. La pratica sulla pellicola è anche la consapevolezza della sua materialità, nella quale si intravvede un contatto più fisico, più stretto, si manifesta un'euforia dello strumento, una libertà di trasformazione dal magico al sociale e viceversa, si provoca l'esorcismo o la rivendicazione di nuove immagini...: una *nuova esperienza del cinema.*

Importa anche ricordare che per quanto riguarda il cinema lo sperimentalismo, nel senso che questo termine acquista in rapporto alle altre arti, è un fatto tutt'altro che pacifico: il cinema d'avanguardia ha sempre condotto una vita così stentata che la sua esistenza si potrebbe mettere in dubbio. A ciò contribuisce la pratica comune della critica cinematografica, che, avvolta per lo più nel greve sonno dei consumi, è abituata a considerare espressioni di punta film la cui « ricerca » e « novità » si svolge tutta all'interno dell'impianto produttivo ed espressivo comune. Ma queste, si sa, sono funzioni d'una stessa industria, che accanto al prodotto medio (che nel cinema è quello scadente) offre quello di qualità migliore. Così con la collaborazione dei vice e non, dei noleggiatori, dei malinformati oratori, dei cineforum, il cinema, l'arte totale, la suprema illusione, mantiene il suo regno, forse simpatico come Ubu, ma comunque negando allo spettatore ogni possibilità d'intervento non tautologico: il sogno è già confezionato ed a lui non resta che subirlo. Così i modi di produzione vengono protetti dalla curiosità dei profani, o rivelati in modo mistificato (il divismo oppure, per il pubblico più acculturato, lo stilema del film nel film, che falsifica sempre i rapporti di produzione: ad es. **La nuit américaine**, tipico dell'evasività dell'ultimo Truffaut). Se la semplificazione delle tecniche ed il loro rinnovamento dà, come scriveva Leonardi nel '68, virtualmente a tutti la possibilità di « dare forma filmica alle proprie visioni e ai propri stimoli, esattamente come da sempre ciò è possibile allo scrittore e al pittore », questo viene celato, con le eccezioni cui s'accennerà: nelle grandi produzioni i costi non diminuiscono se si usa il 16mm.

Tutto ciò ha impedito che intorno all'avanguardia cinematografica si formasse il gioco d'interessi che si riscontra nelle altre arti: situazione vantaggiosa in quanto scoraggia la speculazione, ma anche svantaggiosa perché avvolge il discorso nell'indifferenza. Non so tuttavia se sia preferibile l'apparenza di discorso che sussiste, per motivi economici, per le altre avanguardie. Intanto quella cinematografica, almeno per quanto riguarda l'Italia, rimane la sola a non essere stata inventata o recuperata dall'industria culturale. V'è stata sì, da parte dell'industria, una rielaborazione di alcuni stilemi **underground** nel momento che è stato necessario accattivare il

pubblico giovanile e affini: questo è avvenuto in primo luogo nella pubblicità e nella televisione, ma da qui s'è ben presto propagato alle scelte tecniche, per lo più inconsapevoli, che sottendono certi prodotti cinematografici, sicché ciò che accomuna i film di Petri, le commedie grassocce di Lattuada e l'ultimo Visconti è l'inconfondibile tecnica della pubblicità televisiva (uso incontrollato di primi e primissimi piani, elementi ritmici sgangherati ad irrilevanti, e tanto tanto **zoom**). Quasi superfluo accennare all'ideologia repressiva che tali metodi un po' (ma non sempre) per sbadataggine sottintendono. Nel primo underground l'esuberanza ritmica, la corsa al primo piano, le carrellate, l'erotismo erano tutti segni d'una fenomenologia ingenua, d'una felicità liberatoria, d'un superamento di tecniche scontate.

Non si vuole qui negare che il cinema sia pur sempre **suprema finzione**, che esso persuada con mezzi simili alla **meraviglia** del Cavalier Marino. Restano sempre notevoli differenze nei modi e fini della persuasione. La riabilitazione dello spettatore inizia con le scelte di fondo che presiedono alla **composizione** del film. E mentre l'industria adotta particolari schemi underground, questo si muove negli ultimi anni verso un approccio sempre meno legato a tecniche esterne, puntando tutto su atteggiamenti di fondo. Si hanno così molti film che si potrebbero dire "concettuali" (nonché congetturali!), che lasciano da parte l'epidermico erotismo dell'immagine. Mentre il film di consumo deve persuadere e coartare lo spettatore ad ogni svolta, l'underground castamente rinuncia ad applicare le tecniche dell'attenzione. Questa, anziché strappata allo spettatore, deve da lui venire coscientemente devoluta nei riguardi d'un discorso che non vuole essere accattivante. Ciò che avviene sullo schermo ha senso solo se questa decisione di guardare è stata presa a monte dei rapporti che poi si verificano variamente nel tempo di proiezione. Viene così meno lo spettacolo unidirezionale, nasce un cinema come rapporto, in situazione ovviamente precaria e disarmata, ma comunque **diversa**: è qualcosa che nel cinema rappresenta una novità.

Del resto è proprio questa alterità o indipendenza che viene sottolineata nella sigla che per qualche tempo ci raggruppò: COOPERATIVA DEL CINEMA [CINE **MA**, sottolineò una volta Baruchello] INDIPENDENTE. Infatti, riunendoci nel 1967, fu chiaro che il denominatore comune di tanti mondi diversi era l'indipendenza economica nella produzione dei film: dato questo fatto strutturale, quelli formali, pur nella loro varietà, ne seguivano coerentemente.

Raccontare le origini del cinema indipendente quale si sviluppò da quegli anni ad oggi significherebbe rifare la storia di ogni autore, che si chiarirà a suo luogo, nei singoli interventi di cui è composto il presente fascicolo. L'attività, mi sembra, di gran parte di noi incomincia su binari autonomi ma sufficientemente convergenti agli inizi degli anni '60. Fatto catalizzante per il sorgere della CCI fu probabilmente il Nuovo Cinema Americano. Il culmine di quella esperienza si situa dal 1960 al 1966, con una punta intorno al '63-

'64, come ho indicato altrove [1]. Un gruppo di questi film viaggiò senza molta fortuna per l'Europa nel 1964. Io ne vidi alcuni in una rassegna a Rapallo, dove ero riuscito a farli invitare (ma non potei convincere gli organizzatori a proiettare al pubblico o alla "critica" le opere di Brakhage, Markopoulos, Warhol, Rice, ecc.).
Forse conviene sottolineare che il modello statunitense fu determinante, a mio parere, soprattutto a livello organizzativo (la Cooperativa), e non altrimenti. Scrivo questo perché in Italia, quando casualmente si rompe il silenzio che avvolge i nostri film, questo è spesso solo per opporre ad essi il mito dei grandi sperimentalisti americani. La cosa è curiosa in quanto siamo noi i principali divulgatori del N.A.C. dalle nostre parti, operazione condotta a suo tempo per far capire che non si era soli, per avere dei criteri di riferimento. Se allora non si insistette per motivi occasionali sulla diversità delle nostre poetiche da quelle degli amici americani, anche perché sul piano teorico ne sapevamo ancor meno di adesso, ormai si conoscono i limiti oggettivi dell'esperienza americana, che attraversa da anni una grave crisi, mentre mi sembra che quella italiana, rimasta più legata alla coerenza di singoli percorsi poetici, abbia saputo in alcuni casi evolversi senza soluzioni di continuità, e rivelando appunto fin dagli inizi una precisa individualità.

Jonas Mekas venne in Italia nella primavera del '67. A Torino, entusiasta del **Mostro Verde** (Menzio De Bernardi), esclamò: « Sembra di essere a New York! » (e a quanto ricordo Ginsberg mi disse che quello era il più bel film che conoscesse). In realtà New York c'entrava ben poco con la minacciosa presenza del Mostro nella periferia torinese (dove, come una volta osservò Leonardi, « Howl » passa ma « La signorina Felicita » resta). La visione dei film, che ovviamente questo volume non può supplire in alcun modo, e le indicazioni sulle loro origini date qui dagli autori, chiariranno che le differenze sono cospicue, accanto all'ipotesi comune di fondo d'un cinema libero.

Quando i film americani si rividero a Pesaro, nel giugno del '67, s'erano già prodotti da noi un numero discreto di film e la CCI era praticamente fatta. In febbraio v'erano state alcune proiezioni a Firenze, abbinate al Festival dei Popoli; a maggio Turi, Leonardi ed io c'eravamo incontrati a Roma e Leonardi aveva preparato nella sua lucida calligrafia un elenco dei film disponibili da distribuire; mentre a Napoli, alla fine del mese, una Cooperativa del Cinema Indipendente era stata ufficialmente fondata e registrata. Le circostanze della fondazione di quest'ultima, in cui confluirono il gruppo di Roma e quello di Torino, ma che in realtà fu assorbita dai gruppi venuti da fuori (dei napoletani solo Adamo Vergine produsse film nel periodo della CCI) [2], sono un poco oscure. Il gruppo napoletano

[1] Prefazione a Stan Brakhage, *Metafore della visione*, Milano 1970.

[2] Un altro napoletano, Cinzio Janiro, produsse un film CCI [*Se il tempo* 1968 16mm c so 28'; la scheda legge: « In principio era il mare, le streghe, gli uomini d'oro, ma l'unica realtà è la lotta di classe ».] Accanto ad Adamo Vergine, che

sembrò all'inizio seriamente impegnato a risolvere problemi economici e pratici, come dimostra lo stato giuridico che esso assunse. Il circuito che così si vagheggiava avrebbe veramente dovuto giocare un ruolo di portata nazionale, non limitato agli **aficionados**, ma creando forse dei nuovi rapporti di distribuzione. A questo impegno economico esterno sarebbero corrisposti degli interventi interni tesi a produrre film a costi anche lievemente maggiori di quelli (di solito bassi) cui siamo soliti andare incontro. Questo apparato, che comprendeva numerose posizioni terziarie tenute da persone estranee al cinema, si rivelò agli sguardi intimiditi dei film-makers che, nell'autunno del '67 e nella primavera del '68, scesero a Napoli per partecipare a riunioni a cui erano stati convocati per raccomandata. Ma esso si sgonfiò immantenente così misteriosamente come era nato, e già nel '68 tutta l'attività s'era spostata a Roma, e la CCI, come ente legale, era stata sciolta. Se questo ci liberò da ogni programmazione esterna e da progetti di cui non conoscevamo bene la portata, significò anche abbandonare la situazione organizzativa ad uno spontaneismo simpatico ma in definitiva dispersivo.
Il 1968 fu forse l'anno della maggiore espansione della CCI come gruppo: risalgono ad esso alcuni film fondamentali (**Dei**, **Se l'inconscio si ribella**, **Esercizio di meditazione**, **Spettacolo**, **Porforce**, **Medea**, **Espiazione** — Bargellini e Lombardi entrarono nella CCI in un secondo momento). Ai primi di marzo si tenne la prima rassegna completa a Roma: sei giorni di proiezioni con a quanto ricordo un pubblico disponibile. Poi ci si vedeva con Leonardi e gli altri nelle belle mattinate di primavera a Piazza Navona, per dividere le mansioni della distribuzione.
Scopo della CCI era raccogliere tutti gli autori veramente indipendenti del cinema italiano, e privare la figura dell'autore della sua **autorità**, scoprendone molti [3]. Come organizzazione distributiva essa si sarebbe occupata di promuovere proiezioni e di finanziare nuove pellicole e copie (gran parte dei film esistono solo nell'ori-

●

fu presidente e forse, per qualche tempo, primo motore della CCI, occorre ricordare suo fratello Antonio, generoso segretario romano della CCI: per anni egli ci promise non solo un film, ma un intero apparato panottico, denominato, salvo errori, *Scatola a sorpresa*, che tuttavia, a quanto ne so, rimase un bel sogno.

[3] Il primo catalogo della CCI (1967?) elenca i seguenti film-makers: Franco Angeli, Massimo Bacigalupo, Gianfranco Baruchello, Umberto Bignardi, Roberto Capanna, Antonio De Bernardi, Nicola de Rinaldo, Renato Dogliani, Celestino Elia, Pia Epremian, Mario Ferrero, Alberto Grifi, Alfredo Leonardi, Silvio e Vittorio Loffredo, Luciano Mantelli, Paolo Menzio, Gabriele Oriani, Luca Patella, Alessandro Serna [Paolo Bertetto], Vincenzo M. Siniscalchi, Giorgio Turi, Adamo, Aldo e Antonio Vergine. Nella seconda edizione (1968) si aggiungono alla lista Piero Bargellini, Tano Festa, Birgit e Wilhelm Hein, Abbott Meader. Nel terzo catalogo (primavera 1969), un listino tuttora disponibile, s'aggiungono Stan Brakhage, Gianfranco Brebbia, Emanuele Centazzo, Mauro Chessa, Pierre Clementi, Giorgetta Dorfles, Cinzio Janiro, Martino e Anna Oberto, *Sergio* Sarri, ma scompaiono Angeli, Bignardi, de Rinaldo, Dogliani, Festa, Mantelli, Oriani, Serna e Siniscalchi.

ginale) qualora ve ne fosse stata la possibilità. Riuscì meglio nel primo intento: nacque una situazione comunicativa nuova, un gruppo che si guardò bene dal fare dichiarazioni di poetica e convegni, se non a titolo personale. Che esso avesse una sua unità è indubbio: i taciti accordi su **quoi faire** avevano implicazioni precise, e gli atteggiamenti verso gli « altri » erano abbastanza compatti. Tuttavia la CCI dovette rinunciare quasi subito ai suoi progetti finanziari, e gli utili derivanti ai film-makers dalle proiezioni (ed il numero di queste) si ridussero assai; d'altra parte non si riuscì a trovare quelle nuove adesioni che si attendevano, con risultati deleteri: aggravio del lavoro distributivo per i pochi che si occupavano della cosa, fissarsi della fisionomia del gruppo. Dall'esterno non vi erano sorprese da aspettare. Mi fermo a parlare di questi dettagli perché mi pare valga la pena di capire cosa significhi formare oggi un gruppo come quello della CCI, e di chiedersi perché esso non sia riuscito che in parte nei suoi programmi. In Italia solo la CCI offriva agli aderenti una qualche struttura aperta dove lavorare del tutto liberamente nel campo del cinema. Negli altri paesi i gruppi di cineasti indipendenti sopravvivono per lo più compromettendosi gravemente con interessi commerciali e sfruttando banali appetiti titillati da alcuni film. Questo non avvenne per la CCI, e fu una delle ragioni dell'insuccesso finanziario dell'iniziativa.

Nell'autunno del 1968, quando i film-makers europei si riunirono a München, vigeva un'eccitazione generale, un'ottimistica volontà di agire (si parlò persino d'una cooperativa europea). Quando essi s'incontrarono di nuovo a Londra, nel settembre del 1970, la situazione era talmente cambiata che molti gruppi si evitarono accuratamente fra di loro, e prevalse l'irrazionalismo più opaco[4]. Comunque fino al 1970, con molta buona volontà e lavoro di alcuni membri della CCI, la circolazione collettiva dei film (che, di regola brevi, si voleva proporre accanto ad altri d'altra mano) continuò. In seguito s'è ripreso a lavorare ognuno per conto proprio. Ma il confluire per un certo tempo di tutti noi nella CCI ha lasciato un segno netto sull'attività di ognuno.

In altri paesi, ad esempio negli S.U., le cooperative continuano ad operare, per quanto pigramente, in quanto dispongono di centri di distribuzione relativamente indipendenti. Anche in Italia sarebbe stato possibile rilevare e consolidare un circuito che continuasse con una certa regolarità a proporre le nostre cose, via via che queste venivano prodotte, insieme riprendendo i film già conosciuti. Questo avrebbe potuto significare per l'autore il recupero delle spese sostenute per produrre il film — cosa che non mi risulta sia accaduta sovente nella CCI — e una maggiore confidenza nella sua funzione pubblica; ed insieme avrebbe via via formato un pubblico preparato a leggere i film indipendenti ed informato sui maggiori esiti dell'attività di questi anni. Di fatto è mancata

[4] Cfr. la mia nota, "London Underground Film Festival", *Filmcritica*, 212, gennaio 1971.

quasi del tutto una sincronizzazione fra produzione e ricezione pubblica. La CCI ebbe un attimo di popolarità all'inizio, quando, nella sospensione dell'inverno '67-'68 molti gruppi culturali s'interessarono superficialmente dell'underground, per lasciarlo poco dopo a favore, secondo i casi, del cinema-pop, -politico o -warhol. Essa servì cioè all'escalation culturale di certa contestazione istituzionalizzata e fu abbandonata a se stessa quando non serviva più. Comunque nessuno in Italia aprì un discorso serio sul fenomeno, e pochi videro i film. Quando poi, nelle « stagioni » '68-'69 e seguenti, il movimento diede il suo meglio passando da opere ancora incerte ad esiti che fondavano la loro individualità su una coscienza di gruppo ed erano certamente più maturi e articolati, la controcultura dell'**establishment** non aveva più interesse ad occuparsene, e le opere incontrarono il silenzio generale. C'era da aspettarselo: è caratteristica dell'opera migliore questa sfasatura rispetto al momento cui essa si riferisce, sfasatura che è proprio il peccato imperdonabile nella società del consumo (contro-)culturale. Avviene così che alcuni dei maggiori film-makers italiani non abbiano nel loro paese neppure quella ombrosa notorietà che i loro amici americani e inglesi hanno nei loro, e che alcuni dei film più interessanti non siano mai stati proiettati. Questo numero di **Bianco e Nero** interrompe, se non altro a livello informativo, un silenzio durato troppo a lungo.

Ma la storia del gruppo ovviamente non si svolse nel vuoto, e la sua crisi, se di crisi si può parlare, fu determinata in parte dai fatti del '68, che sembrarono chiedere a tutti delle risposte precise.

E a te si addormentano le mani in grembo? E di parole ti dovresti appagare, e con formule magiche evocare il mondo? Ma le tue parole, come fiocchi di neve, sono vane e fanno solo più torbida l'aria, e le tue formule magiche son fatte per le anime pie, ma gli increduli non ti odono. Sì! esser dolci al tempo giusto è assai bello, ma esser dolci, ove non è l'ora, è brutto perché è vile!

Ma le parole di Hölderlin male s'accordano con fatti in cui è sempre difficile distinguere la mistificazione, e meglio ad un problema di rapporto, lettura e intervento nel mondo che è di ogni parlante, specie di chi vorrebbe parlare non solo per sé. Se tanti intellettuali italiani che alzarono allora la voce continuarono a produrre film finanziati politicamente (e dalla parte sbagliata), fra i film-makers della CCI s'iniziò — o proseguì — una serie d'attività politiche, con film e interventi diretti. Ma non tutti dettero risposte simili (e del resto non c'è bisogno di parlare del re per far politica).

V'è anche un documento almeno in parte collettivo, il film **Tutto, tutto nello stesso istante** ('68-'69), riguardante questo delicato momento[5]. Dinanzi ad una provocazione precisa (si trattava di

[5] 16mm colore sonoro ottico 25 minuti. Porta i nomi di Bacigalupo, Bargellini, Baruchello, Chessa, De Bernardi, Epremian, Leonardi, Lombardi, Meader, Menzio,

dare una risposta alla polizia, quella di Valle Giulia e della Convenzione di Chicago) gli **shorts** dei film-makers segnano diversi modi di reagire, meglio, a mio parere, che in **Loin du Vietnam** (e chi accusa l'underground d'irrimediabile narcisismo confronti i due film): dall'ipotesi d'un gesto violento al continuo declinarsi del vivere inimitabilmente ed irripetibilmente. Chi **racconta** la propria violenza non sarà necessariamente più puntuale di chi rifiuta di prescindere dalla diversa violenza di un odio-amore quotidiano. La **querelle** fra gli amici della CCI non si chiude con un arbitrato, come non vi è un unico contesto in cui si lavora e vive.

Per quanto riguarda i rapporti col cinema di consumo, questi sono chiari. All'autore sperimentale spetterebbe tutto ciò che là non si può fare, vale a dire l'assunzione dell'operare cinematografico ad un livello di consapevolezza e libertà formale, politica ed umana pari a quella vigente ipoteticamente nelle altre arti, superando in ogni senso le barriere della censura (quella istituzionale e quella autoindotta). Ovviamente l'entrata o meno d'un film nel circuito consueto non dovrebbe segnarne immediatamente il carattere. Basterà qui citare casi-limite come **La vacanza** di Brass. I film di Bene sono entrati in circuito per un equivoco, che mi auguro egli non provvederà a dissipare nella direzione sbagliata, riverniciandoli di buone maniere. Quelli di Schifano non vi sono mai entrati. Questi ed altri potrebbero trovare posto benissimo in una trattazione come la presente, la quale si limiterà tuttavia ai film-makers che si sono mossi nell'ambito della CCI, alcuni dei quali meritano a mio parere di essere seguiti quanto quelli appena citati.

●

Turi, Vergine. Nell'ultimo catalogo della CCI si legge questa nota che lo riguarda: « *Tutto, tutto nello stesso istante*, è un film collettivo, risultato da una operazione priva di qualsiasi finalità estetica: verificare l'esistenza di una qual sintonia in un gruppo abbastanza numeroso (dodici persone) di appartenenti alla C.C.I. Qualcuno, che ne ha avuto l'idea, ha girato 60 metri di Ektachrome secondo gli umori — o i malumori — del momento e li ha dati a vedere agli altri. Gli altri hanno reagito, ognuno col suo pezzetto. Si era pensato, allora, di chiamare il film "Lettera circolare". La cosa non è stata però così semplice o così rapida: l'operazione, iniziata nel giugno del '68, è terminata nel marzo del '69. Il montaggio e la colonna sonora hanno concesso poco o niente alla logica cinematografica così come l'operazione, nel suo insieme, poco le concedeva. I risultati sono lì, in 25 minuti di film. Chi ha collaborato — cooperato (è meglio) — al film non si attende nemmeno quanto in genere gli capita o può capitargli con un *suo* film, nel quale sono sempre in gioco altri personalissimi parametri. Questo embrassons-nous cooperativo può addirittura, al limite, far torto involontario a qualcuno dei cooperatori: non è detto che, conferendo ciascuno il proprio linguaggio in una operazione collettiva, tutti appaiono validi usando il metro dell'omogeneo. La Cooperativa riunisce infatti autori dai linguaggi più eterocliti: il film collettivo è stato un gesto di amicizia reciproca tra gli autori, che sono infatti degli amici, e come tale non livella gli apporti di ognuno ma li dà a vedere in un contesto che va situato nello sconfinato versante che sta tra l'"activity" e il "patetico" ».

Altra espressione 'collettiva' è l'intervista di 'di gruppo', in realtà scarsamente illuminante (interventi di Baruchello, De Bernardi, Leonardi, Lombardi, Adamo Vergine e miei), che si legge in *Cinema & Film*, 7-8, 1969.

Passando il crinale incontriamo subito, minaccioso, il « grande cinema italiano », trattato sempre come alta cultura. Mi riesce francamente difficile interessarmi di queste cose, il cui unico dato positivo è forse la loro perversa bruttezza. Inutile ripetere qui le osservazioni contenute nel grazioso libello di Fofi, **Servi e padroni.** Fortunatamente il presente almanacco ha un argomento meno grigio. Confesserò tuttavia, a titolo strettamente personale, una simpatia per Ferreri e la sfrontataggine di Pasolini.
Risalendo indietro si trovano i « fari », che pure, come diceva Schönberg di Mozart, sarebbe stupido imitare: Buñuel, Dreyer, Stroheim, un certo Rossellini... Da questi tutti abbiamo da imparare.

Se questa mappa necessariamente settaria corrisponde appena alla situazione reale, non v'è bisogno di giustificare ulteriormente le esigenze da cui è partita l'attività della CCI; se mai ci si meraviglierà che essa abbia avuto un seguito relativamente scarso. In realtà i due partiti cinematografici di cui s'è detto si muovono a tutti gli effetti in spazi diversi, e non possono essere inclusi in un solo discorso, se questo sa solo parlare la lingua dell'industria. Le abitudini visive dello spettatore ma ancor più i metodi della critica non sono che sottoprodotti del cinema di consumo.
V'è poi la debolezza intrinseca di ogni avanguardia, che paga il prezzo della sua libertà con una decontestualizzazione apparente che dà facile adito ad ogni genere di equivoci. I malcontenti, gli emarginati, gli abitanti di piccoli ghetti culturali vi trovano tutti il loro cantuccio. Anche per coloro che più seriamente s'impegnano vale quanto Alfredo Giuliani osservava nella sua introduzione all'antologia dei **Novissimi:**

> Spesso le differenze tra uno scrittore « aperto » e uno « chiuso » sono, apparentemente, a vantaggio del primo. Infatti lo scrittore « aperto » trae egli stesso insegnamento dalle cose e non vuole insegnare nulla, non dà l'impressione di possedere una verità ma di cercarla e di contraddirsi oscuramente, non vuole catturare la benevolenza o destare meraviglia, perché inclina a lasciare l'iniziativa al rapporto che si creerà nell'incontro tra due disposizioni semantiche, quella del testo e l'altra, appunto, che appartiene a chi legge.

Situazione simile a quella accennata sopra. Fra parentesi, le parole di Giuliani ci ricordano che se si vorrà leggere meglio l'esperienza dei film-makers italiani, sarà utile studiarne i rapporti con le altre più note neoavanguardie degli anni '60, tenendone tuttavia presente la condizione di maggiore profondità « sotterranea ». Se questo silenzio ad alcuni parrà meritato, a causa degli equivoci di cui si diceva, la maggiore estensione sociale e culturale di quanto è avvenuto nella CCI è motivo d'interesse.
Gli autori dei film della CCI non sono tutti dei ragazzi **blasés,** che hanno centellinato la cultura letteraria (o quella figurativa), ma rivelano come i modelli della controcultura hanno agito ad un livello più dichiaratamente e coraggiosamente provinciale (Bargellini ha detto una volta di alcuni film americani, che non li ha

visti, ma gli basta immaginarseli — ed ha perfettamente ragione).

Infine, i film non si sono certo fatti per reagire a situazioni di cui del resto non c'importa nulla, ma essi si sono resi necessari ad un certo punto della vicenda di ogni film-maker per motivi spesso molto più fondati. Non v'è bisogno d'una musa **e contrario** finché sono ancora in giro quelle vere (che parleranno forse il linguaggio della negazione, ma non di una negazione culturale). Queste pagine offriranno un campionario sufficientemente ampio dei linguaggi alternativi coinvolti nell'operazione sperimentale. Ma forse saranno utili alcune avvertenze generali. E' ovvio in primo luogo che una guida di lettura fornitaci dallo stesso autore dell'opera in questione — il caso qui più frequente — è uno strumento da trattarsi con la dovuta cautela. Le intenzioni sono spropositate al film più spesso nel senso che rivelano solo una sottile fascia di significati fra le molte possibili. Questo non è solo dovuto al nostro bravo inconscio collettivo, ma soprattutto a necessità tattiche, per cui dati secondari verranno sottolineati e viceversa. Si farà bene a diffidare perciò di alcuni nostri cavalli di battaglia.

Ad esempio, il problema importante della (assenza di) narratività, che a molti all'inizio sembrava un dato imprescindibile, va a mio parere ridimensionato. Forse tutti ci siamo chiesti se è possibile il film « puro », raccolto unicamente nei suoi termini formali — e qui soccorreva sempre l'analogia musicale.

Così ha fatto ancora recentemente Angelo Guglielmi, indagando, se ricordo correttamente, se è possibile un film senza contenuti, e rispondendo negativamente. Ma accanto alle aporie del discorso critico (in fondo Lévi-Strauss non ci ha dimostrato abbastanza convincentemente l'impossibilità d'un'arte informale?) rimangono i film che indubbiamente esistono, coerenti o incoerenti, ossia invocanti altri princìpi di coerenza, volutamente o innocentemente **ratés.** Fra le strutture possibili di una serie d'immagini v'è quella narrativa, senza particolari privilegi. Già Croce rimproverava a Tolstoi d'aver scambiato la trama del **King Lear** con la tragedia omonima. Certo raccontare è divertente, ed utile se si vuol fare un discorso a più livelli: è bene dare in mano allo spettatore un primo strumento con cui misurare la pertinenza degli elementi dell'opera. Ma il film sperimentale accentua di solito i momenti poetici, che sono sempre abbastanza asintattici, a svantaggio del raccontare prosaico. A perseguire la metafora di un « cinema di poesia » ci troviamo dinanzi a modalità **liriche** ed **epiche,** in cui il soggetto è o dappertutto o per così dire del tutto assente, e comunque ricusa d'intervenire oculatamente nell'ingranaggio della **vicenda** (ché sempre vicenda è) come interverrebbe il suo collega positivista (il romanzo è praticamente un lascito del Settecento). Se si vorrà tornare alla narrazione si dovrà risalire più indietro, agli intrecci improbabili degli elisabettiani, o al novellare tentato senza molto successo da Pasolini. Il cinema di consumo

racconta miti scontati in forma degradata, mentre tanto il mito quanto la sua degradazione sono problemi di cui il poeta è pienamente consapevole.

Di fatto l'ipotesi di un cinema **da camera,** che rifiutasse impiastri narrativi e tutto quanto non sorgesse immediatamente dalla realtà sperimentale del mezzo (ipotesi, questa sì, sostenuta a gran voce da alcuni santoni del New American Cinema) è stata messa quasi subito da parte: non si tratta di eliminare dal film quanto non lo concernerebbe, ma al contrario di aprirlo a diversissime suggestioni reali, di portarlo a livello con una coscienza più complessa ma anche più chiara di ciò che importa, di ciò che si fa, di ciò che occorre fare. Il discorso sull'opera all'interno dell'opera, come si pratica ancora oggi, è entrato col Manierismo nell'arte europea, e ne conserva anche un'eccezione lievemente negativa, a parte il fatto che esso emerge in periodi di crisi. Ma ormai dovremmo tutti sapere che al termine dell'esistenza del poeta si trova solo la materia invereconda della scrittura, come al termine di quella del film-maker si situa quella pellicola impressionata in fondo tanto spregevole (da quando abbiamo la fotografia, ha scritto Praz, sappiamo anche che i nostri antenati erano ridicoli). Ma non giova soffermarsi ulteriormente su questo votarsi dell'artista alla materia ed alla morte, sul suo feticismo scatologico. Così come chi vuol parlare si guarda bene dal ripetere tante volte di seguito la stessa parola, un metodo che certo non gliene rivelerà il senso, ma solo l'arbitrarietà. Anche qui, per pensare il segno come fine c'è sempre tempo: per noi esso è un mezzo. (De Bernardi: « A me non interessa tanto il film come film, come cinema. M'interessa farlo, e poi proporlo. Tutto il momento che sta fra la ripresa e il far vedere non importa. »). Jacques Derrida avrebbe buon gioco a coglierci qui in flagrante ontocentrismo, ma per quanto possa essere interessante dal punto di vista critico l'ipotesi che la scrittura si faccia da sola, il film-maker o poeta farà bene a perseverare nell'illusione che la sua precaria presenza ne sia un passaggio obbligato. (« ...but — avvertiva W.C. Williams — you cannot be / an artist / by mere ineptitude. / The dream / is in pursuit! »).

In questo senso, cioè nella prassi, risolveremo la **vexata quaestio** dei rapporti fra opera e autore. Da un lato De Bernardi mi suggerisce: « Il film che va facendosi insieme alla vita e la vita che va facendosi insieme al film, **ENTRAMBI CIECHI** ». Dall'altro Leonardi, sempre a Piazza Navona, mi dice una mattina del '68 che è ora che lo si capisca, che i film non sono la vita: e la cosa mi stupisce. Ma le opinioni contrarie dei due angioletti o sono meri oggetti, reliquie di processi inconoscibili, come tutti gli **scritti** che si raccolgono qui (la cui relazione al film non può dunque essere che pretestuosa), oppure sono possibilità di un solo discorso non contraddittorio. Al lettore dipanarlo, prendendo ora una parte ora l'altra.

Da una nota di Lombardi apprendo che per questo numero di

Bianco e Nero egli avrebbe suggerito l'intestazione **Censimento e testamento dell'underground italiano.** Ma a mio parere non v'è ragione di compiere una perizia necroscopica su una materia che non s'è mai fissata come scoria da rigettare ma continua invece i suoi ricchi e strani mutamenti (il cinema politico praticato attualmente da Lombardi e Leonardi non avrebbe il senso che ha se non avesse l'esperienza apparentemente diversa dello sperimentalismo sullo sfondo: in realtà l'impegno e, vorrei sostenere, le ragioni formali, sono sempre le stesse). Preferisco ritenere il titolo che avevo proposto a suo tempo per questa raccolta: **Il film sperimentale.** Gli scritti dei film-makers si potranno così leggere come interventi su questo fatto, interventi che si integrano fino a tracciare un manuale a più mani sul come e perché di tanti film, ed accennano continuamente a film che vanno ancora fatti, della cui realizzazione si occuperanno forse i lettori.

Questo numero di **Bianco e Nero** vuole essere il documento di un'esperienza non infruttuosa che è premessa necessaria al lavoro che gli amici della CCI si augurano ancora di fare, e può trovare ulteriori applicazioni. Nel peggiore dei casi registra che cosa un certo numero di persone ha avuto (ed ha in parte tuttora) per la testa. Mi sembra che anche questa sia una cosa positiva: è utile esercitare le proprie facoltà d'orientamento in mondi atomici che non si conoscevano. Più che rifiutarli in blocco in nome di non so quale principio o di aderirvi incondizionatamente si tratterà di sentirli come gesti dotati tutti dello stesso quoziente di **possibilità.** Così (in certi casi) si vive e si agisce. E si fanno film. Dunque, a guardar bene, il **trying** di cui dice Eliot non può esimersi dall'investire **the rest,** ed anzi esiste solo se lo pone a suo termine. Solo come parte d'un **processo,** che non può delimitarsi artificialmente in alcun punto, lo sperimentare-operare potrà diventarne a tratti degna metafora. Perciò, **the rest is our business.**

● ●

Come s'è accennato, gran parte dei materiali qui raccolti furono preparati nel 1970-'71 per un volume informativo che in seguito non fu pubblicato. La presente redazione è stata da me aggiornata quanto possibile, anche se alcuni dei film-makers m'hanno detto di non aver più alcun interesse per questo periodo 'selvaggio' della loro attività. Ho già indicato le ragioni del mio dissenso da questa posizione, e si potrebbe quasi chiamare a soccorso il vecchio concetto d'autore: se è vero che molti equivoci sottendono queste pagine e i film cui esse si riferiscono, è lecito attendersi equivoci simili, anche se di diversa natura, dalle successive operazioni di un film-maker, ed un simile emergere di dati veri, se questi si sono mai dati. Sarebbe troppo facile cancellare il passato che poi è, con qualche modifica, il nostro presente.

Gli interventi sono raccolti in ordine alfabetico in modo che questo fascicolo sia *anche* uno strumento di consultazione. Tuttavia la mia redazione è progredita quasi senza eccezioni come un solo discorso che include la catalogazione, ed il lettore bendisposto potrà leggere dalla prima all'ultima pagina.

Ad ogni intervento — da me postillato e introdotto — segue un breve apparato informativo, suddiviso in tre sezioni: *1. biografia, 2. filmografia, 3. bibliografia.*

Abbreviazioni usate nelle filmografie e bibliografie:

bn bianco e nero
c colore
Fc *Filmcritica* (Roma)
fts fotogrammi per secondo (velocità di scorrimento)
m muto
sm sonoro su pista magnetica aderente alla pellicola
so sonoro su pista ottica aderente alla pellicola
sv sonoro ottenuto con mezzi vari (dischi, nastri magnetici, letture, improvvisazioni).

ELENCO ALFABETICO DEI FILM SPERIMENTALI CITATI

A (Lombardi Lajolo)
A corpo (Lombardi)
A little more paranoid (Baruchello)
L'alluvione (Loffredo)
Amore amore (Leonardi)
L'angelo e Satana (Brunatto)
Anna [I] (Grifi)
Anna [II] (Grifi)
Antonio delle nevi (Epremian)
A Patrizia, l'irrealtà ideale, l'oggetto d'amore (De Bernardi)
Ariel loquitur (Bacigalupo)
Astor (Brebbia)
Attesa in piazza (Loffredo)
Autoritratto Auschwitz (Grifi)
Le avventure di Giordano Falzoni (Grifi)

B (Lajolo Lombardi)
Bacino Casa del Lupo (Bargellini)
Baraccone (Bargellini)
Battaglia navale (Loffredo)
Bazar (Brebbia)
Beaufort n. 2 (Baruchello)
Il bestiario (De Bernardi)
Bet (Brebbia)
Bis (Brunatto)
O botteto (Oberto)
Braccio di ferro (Loffredo)
Bruno Saetti (Loffredo)
But me no buts (Ferrero)

C - La casa del fuoco (Lajolo Lombardi)
Campo di papaveri (Loffredo)
La casa dei parenti (De Bernardi)
La casa del soggiorno (De Bernardi)
Il castello (De Bernardi)
La cerchia magica (De Bernardi)
Chi mi pettina? (Patella)
Ciao-ciao (Vergine)
Cineforon (Gioli)
Cinegiornale (Leonardi)
Coda (Bacigalupo)
Cogito ergo zoom (Oberto)
Commutazione con mutazione (Gioli)
Complemento di colpa (Baruchello)
Costretto a scomparire (Baruchello)
Le court-bouillon (Loffredo)
Cromatico lento (Gioli)
Le cronache del sentimento e del sogno (De Bernardi)
Cryptosfera (Gioli)
Cupid's busiest day (Loffredo)
Cyril (Una cosa urgente) (Grifi)

LAP (Baruchello)
Lariano 1961 (Grifi)
The last summer (Bacigalupo)
Lei in (Dogliani)
Lettere (Bacigalupo)
La lezione (Loffredo)
Libro di santi di Roma eterna (Leonardi)
Lilan (Bacigalupo)
Limbosigne (Baruchello)
Living and glorious (Leonardi)
Lucà Patella / Lu' capa tella (Patellá)
Luci (Ferrero)
Lune (De Bernardi)
Lussuria (Loffredo)
Luxor Garden (Lombardi)

Macrozoom (Bargellini)
Il mare nel sole (Loffredo)
Materiale per camminare (Patella)
Medea (Epremian)
Mescal (Dogliani)
Le metamorfosi dello spirito e della carne (De Bernardi)
Michelangelo andrà all'inferno (Ferrero)
Migrazione (Bacigalupo)
Minaccia (Loffredo)
Morte all'orecchio di Van Gogh (Bargellini)
Il mostro verde (Menzio De Bernardi)
Musica in corso (Leonardi)

Né bosco (Bacigalupo)
Nei giardini di Arturo R. (De Bernardi)
Nelda (Bargellini)
La noia (Brunatto)
Non accaduto (Baruchello)
Nonotte (Grifi)
Non permetterò (Turi Capanna)
Non soffiare nel narghilè (Grifi)
Norme per gli olocausti (Baruchello)
No stop grammatica (Grifi)
Notes sur l'emigration (Brunatto)
Nous irons à Tahiti (Brunatto)
Le n ragazze più belle di Piazza Navona (Leonardi)
NYCNY Journal (Oberto)

L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica d'una lacrima (Grifi)
Occhio privato sul nuovo mondo (Leonardi)
Le opere e i giorni (De Bernardi)
Oracolo (Bargellini)
Un'ora prima d'Amleto (Brunatto)
Organum multiplum (Leonardi)
Orgonauti, evviva! (Grifi)
Oserò, turbare l'universo? (Brunatto)
Ottofilm (Bargellini)

Paesaggio misto (Patella)
Paillard 16 (Ferrero)
Il passaggio (De Bernardi)
Passando da una situazione ad un'altra (Gioli)
Peep sea show (Baruchello)
Percorrendo la spirale (De Bernardi)
Perforce (Baruchello)
Per una giornata di malumore nazionale (Baruchello)
Pesce d'aprile (Loffredo)
Pezzi dell'Amleto (Grifi)
Piena di fiume (De Bernardi)
Pietro Bessone e Renato Ghittoni, due gemme della lotta di liberazione (Baruchello)
Pinocchio (Brunatto)
Piove! (Patella)
Pistoletto e Sotheby (Epremian)
Un po' di silenzio (Loffredo)
Porte alberi e manufatto (Gioli)
Prima dell'anarchia (Oberto)
Proussade (Epremian)
Provino (Brunatto)
Può la forza d'un sorriso (Leonardi)

Il quadrato: definizione di spazio (De Bernardi)
Quasi una tangente (Bacigalupo)
Questo film è dedicato a David Riesman e s'intitolerà « Capolavoro » (Bargellini)

Relazione filmata (Bargellini)
Repertorio d'un giorno qualunque (Centazzo)
La ripresa (De Bernardi)
Ritratto di Oskar Kokoschka (Loffredo)
Ritratto tecnico naturalista (Patella)
Rondine Sben! (Patella)

Sans tambour ni trompette (Loffredo)
Salomè (Loffredo)
Saluto (Bargellini)
Scènes enfantines (Loffredo)
Screck! (Patella)
Scusate il disturbo (Turi)
Secondo il mio occhio di vetro (Gioli)
Se l'inconscio si ribella (Leonardi)
Sessanta metri per il 31 marzo (Bacigalupo)
Si prende una ragazza, una qualunque, lì a caso (Lombardi)
SKMP2 (Patella)
Il sogno (De Bernardi)
Il sogno di Costantino (De Bernardi)
Sotto le stelle, sotto il tendone (Lajolo Leonardi Lombardi)
Spettacolo (Ferrero)
Stein n. 2 (Brebbia)
La strada del sole (De Bernardi)
La striscia (Bargellini)

Summerthings (Loffredo)
Sunset pink (Dogliani)
Sviluppo n. 2 e n. 3 (Lombardi)

Tak! (Brunatto)
Tashi Jong (Brunatto)
Tempo-tempio-ritratto (Bargellini)
Terra animata (Patella)
Topografie (Centazzo)
Tostra (Brebbia)
Tracce di tracce (Gioli)
Transfert diary (Ferrero)
Transfert per Kamera verso Virulentia (Grifi)
Trasferimento di modulazione (Bargellini)
Traumatografo (Gioli)
360° di Cinediario (Bargellini)
Tre e basta (Patella)

UFO (Brebbia)
Un uomo alla finestra (Loffredo)

Vampiro romano (Leonardi)
Il vaso etrusco (De Bernardi)
Vedo, vado! (Patella)
La verifica incerta (Baruchello Grifi)
Versus (Bacigalupo)
La vestizione (De Bernardi)
Il viaggio (De Bernardi)
Vieni dolce morte (Brunatto)
Vigilando reprimere (Grifi)
Le vin de la paresse (Epremian)
V/M (Capanna Poeti)
La voce di Esta Joy (Brunatto)
Vogliate gradire questo semplice bouquet di parentesi... (Bargellini)
Vostok (Sarri)
Voyage (Turi Capanna)

Warming Up (Bacigalupo)
Water Closet (Bargellini)

Zukie (Bargellini)

MASSIMO BACIGALUPO
UN'INTERVISTA IMMAGINARIA

E' una giornata bellissima di fine novembre 1973. Dalla finestra si vede un gran tratto di mare.

Vedi quell'isola laggiù in fondo? È la Palmaria, davanti a Porto Venere. Ho sempre avuto una passione per le isole, l'idea delle isole.

Mi sembra che questo tuo rifugio lo sia abbastanza...

Sì, è terribilmente bello. Cosa si può fare quando il tempo è così? La nostra vitalità è una povera cosa a confronto. Vien voglia di svanire, oppure di fare grandi cose. Credo fosse questo l'effetto del paesaggio su Nietzsche, che abitava qui accanto. Certo, d'ogni tanto bisogna muoversi, altrimenti si muore d'inedia o di troppo batticuore. Penso che tornerò a New York l'anno prossimo.

Che impressione t'ha fatto la situazione del cinema indipendente in America?

In realtà non mi occupo molto di cinema. Faccio dei film, e per questo non sento il bisogno di saperne troppo. Comunque, per quanto vi siano molti film americani che non conosco, la situazione del gruppo è simile alla nostra, mi pare anzi più limitata. Mekas, che è sempre gentilissimo e ha proiettato film miei e di amici, continua a scrivere, ma non è molto ascoltato. Mi sembra che vivano ancora il mito dell'underground liberatorio, e non s'accorgano della miseria reale dei rapporti. Comunque quando sono partito la nuova cineteca stava per chiudere. Quanto alle reazioni degli spettatori ai nostri e loro film, mi sembrano simili a quelle degli italiani: diffidenti, non molto interessati al discorso. Ma almeno il mio nuovo film, *Warming Up*, 'edito' a New York, è piaciuto molto a certi amici.

E tu ne sei contento?

Sì. Ma non provo sensazioni sempre uguali dinanzi ai miei film. Vi sono tante circostanze secondarie che si sommano... La prima volta che l'ho visto, dopo tutto il lavoro che m'era costato il montaggio, il sonoro, la stampa, ecc., non riuscivo proprio a capire in che senso questo oggetto corrispondesse al mio impegno. Finita una cosa, la si vede dall'esterno, ed allora viene un brivido di paura. Del resto è questo un problema centrale di *Warming Up*, che è tutto una serie di azioni al limite fra interno e esterno, senso e nonsenso. Il titolo stesso rivela la paura mia di passare agli atti, presentando il film come preparazione, qualcosa di non definitivo.

E allora come faremo a parlare dei tuoi film precedenti? Non sono

tutti oggetti, ben allineati, almeno in un elenco ideale che ne potresti fare? M'avevi promesso di preparare dei materiali pertinenti.

Sì, sono andato a cercare i vecchi appunti. Ne ho che risalgono fino a *Simone, una storia d'amore*, una povera cosa che feci nel '62. Incominciano a diventare più interessanti quando si tratta di *Quasi una tangente*, il mio primo film pubblico — e forse il più popolare fra quelli che ho fatto finora. Bene, è terribile rileggere le vecchie cose, non solo quando sono stupide, ma più quando — come accade spesso — sono abbastanza vicine alle nostre preoccupazioni odierne. E' la ripetizione delle stesse situazioni che impaura: cioè accanto alla crescita, che m'immagino rettilinea, con occasionali impacci, v'è questa pronunciatissima ciclicità delle nostre azioni. Speriamo che sia una spirale, come diceva Goethe... Cioè Goethe credeva non banalmente nel progresso e nel futuro, mentre oggi, come dice Husserl, questi pensieri fanno melanconia. Mi piacerebbe poter credere nell'umanesimo. Del resto tutte queste sono opinioni e forse con i film non c'entrano nulla.

D'accordo. Raccontami allora della Tangente.

La trama? Quella non è tanto importante. C'è un protagonista dietro alla macchina da presa, un liceale, com'ero io allora, che si dibatte e finisce suicida, insiema ad una sua amica. Amore e morte, cose di cui sapevo — so — poco. Il film fece scalpore fra i cineamatori perché non si aspettavano l'irruzione dei linguaggi di Godard o Bellocchio nella loro arcadia domenicale. A Montecatini, quando fu proiettato dopo la premiazione, lo fischiarono dall'inizio alla fine, però rimasero in sala. Il film cioè fu per il pubblico il mio caso-limite. Lo spettatore dei miei film successivi restava a guardare senza batter ciglio oppure se ne andava, comunque non s'arrabbiava. E questo un po' mi dispiace. Ma è il prezzo che s'è dovuto pagare a causa di scelte più radicali. Non so se i miei film siano « riusciti », so solo che hanno cercato di coinvolgere strutture più ampie. Ma anche i nomi che ho fatto a proposito della *Tangente* vanno presi con cautela, cioè riguardano forse più i contenuti che il resto. Nel '66 conoscevo già certi film americani.

Perché hai cominciato a fare film?

Immagino per istrionismo, per desiderio di dare spettacolo. Il film è lo spettacolo più anonimo, in cui il realizzatore è coinvolto meno, o è assente, come durante la proiezione. Anche il poeta ed il pittore sono assenti, ma i loro mezzi sono più diretti... Mi piaceva anche, nel cinema, la possibilità ritmica. Nel '62, a Londra, la prima sequenza di *West Side Story* fu per me una rivelazione. Più tardi, *8 1/2.* Si potrebbe chiamarlo il *legato* cinematografico, la tecnica per cui in un movimento di macchina si propongono all'attenzione oggetti via via nuovi. Lo si può vedere a livello di manierismo in *Zazie dans le Metro. Lilan* ('64-'65) e *Quasi una tangente* sono dunque delle ipotesi ritmiche. Per *Lilan* arrivai a farmi costruire un carrello e rotaie (di legno!) per una sola inquadratura di venti secondi. Lilan, la protagonista attraversava la piazzetta di Sant'Ambrogio, ed io volevo seguirla... A quel tempo accettavo anche certi imperativi del cinema professionale. Quan-

do dovetti riutilizzare certe sequenze della *Tangente* per *Ariel loquitur,* il film successivo, trovai molto materiale scartato, per quanto mi sembrasse ottimo, e ovviamente la ragione mi sfuggiva. Ma questo è un dato comune d'ogni azione, come si diceva all'inizio. Insomma, bisogna andare avanti anche sapendo che ogni azione è votata alla morte.

C'è un grosso salto fra la Tangente *e* Ariel loquitur. *Quest'ultimo è ormai indubbiamente cosciente di certe scelte d'avanguardia.*

Passò parecchio tempo fra l'uno e l'altro. Nel frattempo m'ero trasferito a Roma, s'era fondata la Cooperativa. Ma dopo la *Tangente* progettai due film più tradizionali, molto complessi, che non riuscii a realizzare. Forse avrei potuto trovare un produttore ma allora non ci pensai. Il primo si svolgeva in una villa di Siena, in cui abitavano un fratello ed una sorella. Veniva una coppia d'amici a visitarli e si creavano delle tensioni alla Polansky, rapporto omosessuale fra i due uomini, violenza comune alla donna. Non era brutto. Ne girai pochi metri... Poi rividi i film americani, e mi piacquero parecchio certe cosette di Markopoulos, a parte *The Art of Vision* di Brakhage. Sul conto del primo da allora mi sono abbastanza ricreduto, ma nel maggio del '67 costruii col suo metodo una 'lettera' nella cinepresa, su 30 metri di pellicola trasportata avanti ed indietro. Di tanto in tanto appare una scritta: « This is love letter ». Questa diventa poi il quarto atto di *Ariel loquitur.*

Come mai il riferimento shakespeariano?

Forse per pretesto. Un mio modo di costruire il film. Che è tutto fatto di materiali preesistenti, da *Lilan*, *Quasi una tangente* e pezzetti vari girati prima e dopo oltre la 'lettera'. Probabilmente leggevo Shakespeare per trovare intrecci, e poi ne feci un film assolutamente senza intreccio. In realtà la *Tempesta* è una cosa altissima. È da tempo che non rivedo il film. Ricordo che non mi piaceva molto. Affronta genericamente temi molto grossi: rilettura di un'opera letteraria, di un'altra opera mia (il terzo atto è tutto composto di materiali dalla *Tangente*), costruzione d'elementi non narrativi: è possibile? E come tenerli insieme? Infine il tema della *Tempesta* è addirittura la redenzione! Qualcuno disse ch'era un film situazionale, e forse come tale si potrà leggere. Cioè, io ne parlo a modo mio, ma il film si determina altrimenti.

M'interessa l'idea della lettera: mi sembra un capovolgimento della prassi cinematografica, un mezzo che nasce con una sua funzione pubblica. Tu invece scrivi una lettera, presumibilmente per una persona sola...

Ma poi la metto in un film per tutti... e per nessuno. In seguito (1969) ho 'scritto' due altre *Lettere*, più sicure credo della loro funzione interpersonale, una a Tonino e Mariella De Bernardi ed una a Pia Epremian. La seconda non l'ho mai vista. Facevo così: girato un rullino 8 mm lo spedivo a sviluppare con sopra il nome del destinatario, che così riceveva un messaggio partito da me allo stato *latente*. È una massima personalizzazione con un minimo di responsabilità. Il rifiuto del montaggio è una cosa abbastanza simile. Lo praticai nel

film successivo, *60 metri per il 31 marzo*, che è quello che dice il titolo, una certa quantità di pellicola girata in un certo periodo di tempo, senza interventi successivi. L'atmosfera era calda, a marzo c'era appunto stata la proiezione dei film della CCI a Roma, s'era nel '68. Anche qui partii da un testo, ma più fedelmente e insieme più materialmente. Era una bella *Upanishad*, cioè un canto religioso indiano. Ma se ben ricordo questa fu una delle ultime decisioni. Cioè, doveva essere il film d'un giorno (come in fondo era stato *Quasi una tangente*), diviso in sei episodi. Questi sono certi accadimenti reali. Ma per ogni episodio vi sono due riferimenti, uno letterario ed uno pittorico, introdotti mediante sovrimpressioni. La serie credo sia: 1. Pound-Kandinsky, 2. Brakhage-W.C. Williams, 3. Cummings-Botticelli, 4. Donne-Bosch-Caravaggio, 5. Durrell-Ernst, 6. *Katha-Upanishad* e Piero della Francesca. Ma questi ultimi ricorrono in tutto il film. M'accorsi, quando già era praticamente fatto, che l'*Upanishad* era anch'essa divisa in sei parti (o rami: *valli*), e pertanto ripartii dall'inizio e sovrimpressi delle frasi dalle parti rispettive. Ma un mio simpatico amico poeta, Weiland, in una poesia scritta a proposito del film, dice che non importa chi sono tutti questi totem culturali, ma importa l'uso della parola sullo schermo, immersa nella realtà. È tutto un pullulare... un film-happening, euforico. Forse vi sono delle cose facili, ma rifiutarlo sarebbe un antipatico senno di poi.
Nel tuo 'catalogo' i film del '68 sono riuniti sotto il titolo Un dittico ed un intervento. *Vedo che sono tutti muti.*
Sì, erano brevi ed allora ho pensato di radunarli. Sarà in tutto mezz'ora di film. *60 metri* è un film visivamente così chiassoso che ogni suono sarebbe superfluo. Quanto a *Versus*, che forma con esso il *Dittico*, è un film disperato, indifferente per così dire a qualsiasi esito formale. Il suono potrebbe essere un boato.
Prima hai citato De Bernardi ed Epremian. A volte i loro film sono stati avvicinati ai tuoi. Rapallo è a metà strada fra Torino e Roma...
Per me i loro film sono stati molto importanti. A Roma tutti eravamo d'accordo nel contestare il cinema di consumo, ma v'erano ancora degli equivoci nelle forme. *Se l'inconscio si ribella*, di Leonardi, film che influenzò *60 metri*, è un film *bello*, fin troppo! E poi ha questa ingenuità di fondo, l'idea che ci si avvii con i *flower-children* verso il miglior mondo possibile, quello dell'infanzia. Forse questa è solo la limitazione della mia lettura... Comunque De Bernardi ed Epremian mi sembrarono più consapevoli del fatto della disperazione, che è abbastanza imprescindibile. Nei loro film nulla era 'bello' esteticamente, ma brutto nel senso di reale, senza compiacimenti: così che ne veniva finalmente un bello credibile. Sul piano formale questo s'accompagnava ad un rifiuto di fatto dell'estetica del consumo, ciò che non mi sembra avveniva a Roma, ma forse solo in certi film di Jack Smith. I loro erano film disillusi. È curioso che De Bernardi venga accusato di evasione, quando è rimasto sempre così fedele all'oggetto visto, col quale misura apertamente ogni sua fantasia; anziché occuparsi di slogan astratti... Per me il loro fu un invito ad una maggiore chiarezza, e così costruii quella buia risposta alle pretese dei *60 metri* che fu *Versus*.

Con Versus *raggiungi il punto più basso, se non zero. Come l'alea*

In musica, il vuoto in pittura. E' un film spaventoso. Ma immagino che tu sappia che esso può essere del tutto indifferente ad uno spettatore non *disperato. In due anni passi dal cinema grosso, il racconto, la sceneggiatura ecc. all'assenza più estrema.*

È un film che potrei distruggere, perché non ha senso, è troppo al di là dello spartiacque. Lo so, è indifferente, come, diciamo, la mia morte mi è indifferente, e a te ancora di più. Il film ricorda lunghi tempi sfatti in cui sono caduto oltre l'indifferenza. Cose che non giova ricordare...

Cosa si vede nel film?

Il film dura 14 minuti ca. E' composto di quattro rulli di pellicola 16mm, giuntati testa-coda senza montaggio, a parte l'eliminazione di qualche fermo-macchina. La didascalia iniziale dice: *a. il dato preesistente*; *b. l'intervento.* Che sono i termini del film... l'intervento impossibile.

Ma dividere il mondo così è puro manicheismo...

D'accordo, *60 metri* è un film ottimista, fenomenologico: oggetto e soggetto fanno l'amore. In *Versus* vita e morte non sono riconciliabili. Sarà un equivoco gnoseologico, ma a volte le cose sembrano stare così... Alla fine qualcosa avviene, ma non vi sono termini per coglierla. L'immagine-base del film è una foto scattata all'interno di una corriera (a Gerusalemme, sul Monte degli ulivi). Attraverso il finestrino, sopra il manubrio, appare una strada povera, qualche macchina parcheggiata in distanza, case, ed un uomo con una camicia bianca nell'angolo destro inferiore che cammina e mi volta le spalle. L'immagine resta lungamente immobile nella prima bobina, ma poi vi si sovrappongono dei frammenti di realtà scarsamente significativi: un'istantanea con alcuni sconosciuti, un cassetto con sopra scritto « non si apre », i capelli di una figura dolorante. — Nella seconda bobina si ha come tessuto connettivo o *dato* un rullo di pellicola doppio-otto di cui non ricordavo il contenuto quando decisi di sovrapporvi brevemente il secondo momento della storia dell'immagine: nella parte superiore della foto della strada, nello specchio retrovisore del guidatore, appare l'uomo con la macchina fotografica. La terza bobina è tutta spesa a guardare un corpo avvolto in un lenzuolo al di sopra del quale si scopre la relazione fra la parte superiore ed inferiore dell'immagine fondamentale, cioè che si tratta di un'unica foto che registra anche l'atto di registrare: su di essa la macchina compie due movimenti sovrapposti, dall'alto in basso e viceversa, prima che un altro corpo si sovrapponga brevemente al primo, ed appaia un pezzo d'una carta topografica già vista brevemente, su cui si leggono molto grandi le parole « The Ocean ». Nell'ultima bobina l'atto conoscitivo è presentato a livello minimo, ma « vivo », come un movimento cieco che nella paura e nell'oscurità pone ed è posto dal mondo. Allora la realtà (la foto) si rivolta su se stessa come un guanto o l'ombra sul cerchio di Moebius, Alice passa dietro allo specchio.

Quello che colpisce di più è la povertà *del film, l'immagine è torbida, fisicamente sgradevole...*

È una *cosa*, esperienza pietrificata, rottame, desolazione: non è fatta

per gli occhi di animali culturali. E' il mio trattato della notte oscura. Pochi l'hanno saputo vedere. Solo da Bargellini ebbi una testimonianza immediata.

Caro Massimo ti invio Versus dopo nel tempo di viverlo riviverlo in combinazione scissione oh la percezione interexcorporea oh il codice ritrovato oh meraviglia la dimensione di frazione cosmica oh il brivido (colpo in testa) dello sperma di mio padre nella condizione assente di esterno-interno oh la comunicazione purificazione di rinascere oh il pulsare della energia oh il battito oh l'amore cosmopulsazioni utero-anali in uno contatto veicolo canale iperspaziale.

Anch'io non saprei come situarmi dinanzi a parametri così stravaganti... Mi chiedi di abbandonare il pensare (e parlare) corretto. Eppure tu ricorri volentieri a coordinate culte...

Più che ricorrervi, m'immergo nella marea segnica. A volte, ovviamente, dimentico l'arbitrarietà del segno, ed allora voci come quella di Bargellini me la ricordano. Ma rifiutare i testi tramandati per provocazione mi sembra stupido e reazionario: sono convinto che vi sia più sovversione nel *Tristano* di Wagner che in tutte le avanguardie neoteriche.

Accanto al Dittico *c'è, sul tuo rullo del '68 un « intervento ». Che cos'è?*

È un altro film montato in macchina, il mio contributo al film della CCI, *Tutto, tutto nello stesso istante*. Si chiama *Her*. Anche in esso c'è un problema di metamorfosi, ma meno drastica che in *Vs*. Il film collettivo doveva essere antipoliziesco. Passai l'estate a Cipro e in Israele, al ritorno trovai resoconti di Praga e Chicago. Scelsi appunto come materiale metamorfizzabile un ritaglio da *Newsweek* che riferisce come una ragazza venga spinta contro un muro e battuta dalla polizia durante le manifestazioni per la Convenzione. Il film ha un ritmo di cadenza con spazi neri fra le immagini. Nella prima parte appare solo il ritaglio, una riga per volta. Ma già all'interno di ogni riga viene scelta una parola che si sovrappone brevemente in caratteri grandi al ritaglio, portando con sé immagini degli scontri. Un primo trasferimento avviene subito al termine di questa breve serie, con una carrellata che porta attraverso una serie di donne fantastiche e dolcemente desiderabili, da pitture, all'unica e centrale immagine 'vera': un corpo forse femminile (come poi in *Vs*) in un lungo vestito beduino abbandonato su una scogliera presso le onde, incassato in una gola ripresa dall'alto. Quest'immagine è trattenuta per una trentina di secondi e termina in una serie di lampi confusi. La serie iniziale viene subito ripresa: sono le parole già prima evidenziate ma trattenute nel contesto della cronaca che si dispongono sulle immagini silenziose dei luoghi e delle persone da cui tornavo, ed indicano una *nuova* storia diversa dalla prima, anche se ad essa parallela, e tutta da inventare.

Cioè le parole grandi cambiano significato?

Direi che lo ampliano, passano dal racconto al vissuto. Mi piacerebbe riuscire a descrivere un mondo dai significati ancora avvolti in se stessi o colti nel loro momento di nascita. Vi è una forma di trasparenza che precede l'evidenza... Il mondo ci scorre davanti agli occhi come

un film; a volte penso che di questo film esiste un'altra copia che passa dinanzi all' 'occhio della mente' un istante prima di quella 'definitiva'. Da questo lieve e variabile sfasamento deriverebbe una specie di effetto tridimensionale nel tempo, o la sensazione frequente che si è già stati in qualche luogo, molto tempo fa: un lunghissimo istante fa... È un'idea da cui si potrebbe trarre un film...

Ariel loquitur *era già un film d'una certa lunghezza (quasi un'ora). Ma* 60 metri, Vs *e* Her *non durano insieme più di mezz'ora, e sono muti. Non c'è un pericolo di frammentismo?*

Si tratta di ridurre il discorso ai suoi termini essenziali. Sartre ha detto che si fa arte per essere essenziali. Ciò non vuol dire che io creda nel film 'puro'. Avrai ormai capito quanto le mie cose siano magmatiche. 'Rigore' è una parola noiosa. S'intende che s'investe tutta la propria attenzione e vita nell'oggetto filmico, ma nel momento che questa attenzione diviene esterna essa non significa più nulla. I miei film sono una specie di Libro dei Mutamenti. Quelli del '68 sono tre esagrammi che non hanno ragione di essere più lunghi, una volta prodotto il mutamento. Quelli successivi si spostano invece maggiormente sul piano della continuità, sono quasi narrativi, una rappresentazione più discorsiva e semplice e dunque più sensibile e modulata di certe linee-forza. Il vantaggio dell'opera estesa è che lo spettatore ha tempo di entrarvi gradualmente e, se vuole, di lasciarsene avvolgere.

*E' proprio il caso di parlare di accerchiamento... I quattro film successivi formano una tetralogia, l'*Eringio. *Mi pare che tu la consideri un'opera unitaria. E' così?*

Sì, i quattro film andrebbero proiettati di seguito. Complessivamente durano poco più di due ore. I riferimenti fra l'uno e l'altro sono piuttosto precisi. Sono anche nati insieme, nel '69-'70. *The Last Summer* è stato finito prima, nel '69, ma le prime immagini di *Migrazione*, il film più lungo del ciclo, sono precedenti, forse addirittura del '68. Ovviamente la denominazione comune ipotizza un'unità che in parte deve rimanere un'ipotesi.

Cos'è un eringio?

Eryngium è un fiore. Al Louvre c'è un autoritratto di Dürer giovane, in cui egli lo tiene in mano, come simbolo, dicono, di fedeltà coniugale (s'era appena sposato). Per me è un oggetto di contemplazione, compreso della sua relazione al giovane che lo tiene in mano, aspro quanto all'aspetto (un tipo d'eringio da noi è il 'cardo azzurro') e ambiguo (il fiore è sempre un simbolo sessuale). Se di fedeltà si tratta, questa risiede nel fatto che si *continui a guardare*, come ti dicevo prima, nonostante il passaggio delle stagioni, « il grande cerchio d'ombra », ed altri impedimenti. Nei giorni che finivo *Coda*, che è appunto la conclusione del ciclo, trovai per caso un vero fiore d'eringio sul Monte, qui dietro, dopo averlo tanto spesso ripreso solo in immagine! Così in *Coda* appare il fiore reale.

*Nell'*Eringio *sei ritornato al sonoro... Usi spesso musiche orientali.*

Sono tornato al sonoro partendo da una posizione più realista di quella dei 'puristi': poiché il silenzio non esiste, meglio proporre allo spettatore un suono compatibile; e così ho preparato dei sonori molto sem-

plici, ma che forniscono delle chiavi alla visione. Purtroppo la qualità del suono è attualmente insoddisfacente e dovrei decidermi a riincidere l'ottico di *Migrazione*. Il secondo film del ciclo, *Né bosco*, è muto perché il film è già uno spartito. Quanto all'orientalismo, spero non sia solo esotismo. Nel '69 sono andato in India ed in Nepal, e l'*Eringio* è un po' la storia di quel viaggio. Non avevo con me la cinepresa, ma ho scritto una 'cosa' che ho poi chiamato *Notizie di Bamyan*, dal nome di una valle in Afghanistan; l'ho poi usata per il sonoro di *Migrazione*. E' una specie di diario molto libero. Ora, succede una cosa strana: quando arrivo al punto geograficamente più lontano da qui, cioè nella valle di Kathmandou, non v'è più traccia d'esotismo nella scrittura, ma il paesaggio che descrivo si sovrappone del tutto a questo che vedi qui intorno. Cioè il Nepal è stato un po' per me il tempo ritrovato, come ovviamente non potrei ritrovarlo qui. *The Last Summer*, iniziato prima di partire e finito al ritorno, è dunque il mio film 'nepalese', senza la distrazione folcloristica del Nepal: esso mostra solo i miei luoghi più familiari. Durante le riprese questi erano mediati da quell'esperienza lontana. Per questo ho usato musiche orientali. Ma la distanza-prossimità è la cifra del film. Le persone che vi appaiono sono miei parenti, visti non al microscopio ma al telescopio, come diceva Proust.

Ma perché mettere proprio all'inizio d'un ciclo impegnativo un fatto così privato? E' a 8mm, o mi sbaglio?

Sì. Gli altri tre sono a 16, ma questo doveva essere ad 8. Era una ripresa risolutiva dei miei film infantili. Ma, ripeto, non è un fatto privato. Se non altro mostra come di fatto vivo, qual'è il mio contesto, prima di partire per il viaggio collettivo di *Migrazione*. Ma c'è di più. Non mi è accaduto così spesso di risolvere del tutto certe evidenti preoccupazioni formali in una monodia così ben scandita, rinunciando alle 'tecniche', nel senso di sovrimpressioni e via dicendo: gli effetti 'speciali' del film sono dovuti a guasti della cinepresa. In tutto l'*Eringio* ho voluto lasciare le cose libere di prendere le forme che volevano, limitandomi ad un minimo d'intervento, perché nei momenti in cui riprendevo le avevo ormai lette ed i segni si disponevano da soli secondo quella lettura, oppure la negavano, ma era nell'insieme un gioco amoroso, per cui al limite i fini dei segni, se di qualcosa del genere si può parlare, s'identificavano con i miei. Anche se la loro sostanza ultima resta nascosta, essa si presta con benignità ad una serie di modulazioni... Vorrei che questi film si guardassero con un occhio chiaro e disposto a risuonare a sua volta: l'oggettualità del film come fonte di un'intera progressione di possibilità, forma di un processo compiuto e ancora da compiersi, traccia d'un modo plausibile di percorrere il tempo, con momenti in cui la parabola sembra essere più prossima alla sua cellula immobile...

La tua eloquenza mi commuove...

...Il resto del percorso, del viaggio, attraverso larghi spazi vuoti, è altrettanto necessario, non segue e non precede... Lo so, l'azione espressiva è priva di senso, ma mettere fra parentesi un segmento di tempo e dargli un nome, vagheggiandone la luminosità, l'unità e l'irriduci-

bile processo di differenziazione, è l'unica azione che si possa opporre all'entropica quantificazione dei segni. Chissà che non contribuisca a mettere in crisi l'interiorizzazione del sistema. L' 'espressione' è la risposta all'improbabile quantità dei dati e dunque non può render conto al burocrate di ciò che sceglie e di ciò che respinge: afferma, oltre l'irrazionalismo, la possibilità di un'azione umana, responsabile.

Non pensi che le tue pretese siano eccessive?

È necessaria una certa arroganza: quando dopo una proiezione di *The Last Summer* dissi ad un amico alcuni miei dubbi, mi rispose che era un peccato che ne avessi, perché queste cose non si potevano dare con una mano per riprendersele con l'altra, ma andavano *consegnate* intere. La lingua comune abbonda di tante proposizioni concessive che è un sollievo poterne fare ad un certo momento a meno: per quanto si affetti la torta il candito centrale va ingoiato intero.

Nel titolo, L'ultima estate, *sembra esservi però una storicizzazione, come nel* quasi *della* Tangente...

Il titolo è un elemento intermedio, che dunque deve assumere una certa imparzialità. Come anche in *Warming Up*. Potrebbe essere una finta... Per quanto riguarda *Migrazione* solo il titolo annuncia quella metafora fondamentale.

Il mondo di The Last Summer *è un mondo borghese. Non potrebbe il titolo annunciarne il decesso?*

In un certo senso sì. La *bêtise* borghese è per me uno spauracchio terribile, un po' perché è un baratro in cui siamo tutti attratti. Ma forse la borghesia non è una classe, è una parola che a livello inconscio connota la faccia abbietta della morte, una faccia che ci è familiare perché è in parte nostra. Immagino che a chiunque guardi, qualsiasi la situazione storica, si presentino problemi simili, e forse servirà ricordare cosa abbiamo visto noi, mentre si 'migrava', qualcosa ci spingeva alle spalle, e davanti c'era solo il mare.

Il film è talmente paratattico che mi riesce difficile leggerlo...

Sì, questo è un problema frequente. Vi sono dei nodi intorno ai quali il film gira, ma essi non sono indicati con violenza. Per esempio, in *Migrazione*, il mitologema centrale è quello dell'Annunciazione: l'angelo ed una donna che è a momenti vergine e a momenti madre, il mito di Kore, se vuoi. Ora, alla fine del film questo tema viene ripetuto con chiarezza, cioè per un certo tempo si vede l'angelo, e quindi, anche abbastanza a lungo, la donna. Poi il film finisce. Pochi se ne accorgono, non s'aspettano che finisca lì... C'è una somiglianza fra *L'ultima estate* e l'*Ottofilm* di Bargellini: sono stati fatti nello stesso periodo, entrambi ad 8mm, di simile durata, e con una crisi (in bn.) a ca. due terzi del film. Nell'*Ottofilm* appare Bargellini che si fa un 'fix', nel mio una ragazza che nasconde il suo volto quando s'accorge che la sto riprendendo. A questa crisi segue in entrambi i film una specie di resurrezione, che si chiude con una meditazione sul film stesso: le ultime immagini del mio mostrano un frammento da una vecchia pellicola di famiglia a 9,5 mm girata quando non ero ancora nato, in cui appaiono alcune delle persone che si sono viste prima. La somi-

glianza è interessante in quanto i film sono del tutto indipendenti l'uno dall'altro.
Non hai ancora parlato di Né bosco, *il secondo film del ciclo.*
Ho detto che è uno spartito. Il titolo intero è: *Né bosco: una conversazione.* Si riferisce ad un frammento di Saffo: « E non v'era / festa / che noi lungi eravamo / né bosco ». Vi sono all'inizio due immagini vaghe di paesaggio, che lo legano al film precedente. Ma il resto del film fa astrazione dei luoghi, salvo enunciarli, ed anche delle persone, se è vero che una parola non implica sempre qualcuno che la dica. Parole e luoghi appaiono a livello totale, di scrittura: il film è una ripresa cinematografica di alcuni testi da me scritti. Il 'sonoro' è dato dai suoni delle parole nella mente dello spettatore. Sappiamo che le voci sono due dall'alternarsi di negativo e positivo: il corteggiatore potrebbe essere la voce che parla più brevemente (positivo: scritte nere su bianco), l'*abitatrice dei giardini*, come dice un frammento del *Cantico dei cantici*, ripreso testualmente, risponde con delle vere arie (scritte bianche). Il film situa le parole/suoni nello spazio/tempo, cosa che non si sarebbe potuto ottenere distribuendo dei fogli con sopra il dialogo trascritto.
E' proprio l'inversione delle teorie d'un underground che rifiuta riferimenti letterari e vuol far parlare solo le immagini: tu usi spesso parole nei tuoi film (come in 60 metri*), ma solo qui senza apparecchiature accessorie.*
Visto che nell'*Eringio* non vi sono dialoghi, li ho per così dire tutti raccolti in questi 20 minuti. Anche se la situazione della parola, così, privata di qualsiasi appiglio, è veramente angosciosa. Vi è uno spazio immenso da colmare fra enunciazione e reale, ed è questo che il film cerca di non nascondere: la relazione fra le due voci è amorosa, le cose dette sono i non sensi di una situazione in cui tutto ha senso, quel gioco vitale dei darsi e ritrarsi. È anche importante il fatto fisico di questa lunga processione di parole che rinnova l'occhio dello spettatore in funzione delle immagini di *Migrazione*, il film che segue subito dopo.
È un effetto simile a quello usato da Leonardi in Esercizio di meditazione, *facendo precedere il film da una coda bianca. Solo che nessuno si arrischia di guardare lo schermo bianchissimo, mentre le parole, anche se di malavoglia, le ho lette. Questo tuo amore mi appare molto doloroso...*
Ed è praticamente il tema dell'*Eringio*. Specialmente in *Migrazione*, al cui centro è un'immagine di donna.
Migrazione *dura un'ora, e non v'è successione apparente. Non pensi che questo sia irritante?*
Ormai certe ragioni le ho dette. Il film corrisponde al processo da cui è nato. Raccolgo materiali di vario genere, dal punto di vista costruttivo, ed insieme giro. Ogni ripresa nasce spontaneamente dalla situazione. In seguito mi sono preso un minimo di libertà nel tagliare all'interno delle sequenze (di ca. 30 metri l'una). *Migrazione* è nato tutto insieme, sincrono, e l'ordine di comparazione è stato deciso in sede di montaggio per motivi non sempre ovvi: dovendo le immagini scorrere fra tensione ed equilibrio è stato difficile fino all'ultimo de-

finire uno stato così labile. Immagino il film come un affresco, ed infatti introduco questa metafora subito dopo la prima scena: si vede un particolare degli affreschi di Santa Maria Antiqua, al Foro, formati da almeno tre strati sovrapposti. (Nel film ho usato spesso le sovrimpressioni). Comunque, per filmare l'affresco, come la pagina di *Né bosco*, esso va trasformato in tempo, il tempo del film.
Il titolo introduce un'altra metafora, quella del viaggio... La tua è una sorta di Magical Mystery Tour*?*
Se vuoi. La nostra memoria è breve, parliamo dell'ultima età glaciale, che è solo l'ultima prima della prossima. Così anche le migrazioni non sono finite nell'ottavo secolo a.C. Gli abitanti dello spazio-tempo *Migrazione* sono tutti quasi fermi, ma portati da quest'onda di cui sono appena coscienti. Io mi muovo da un volto all'altro per saperne di più. A questo tessuto reale dei 'viaggiatori' si sovrappone quello che ho chiamato il mitologema del film, cioè il racconto che i viaggiatori stessi inventano mentre vanno avanti. Per cui gli elementi della realtà si prestano a divenire elementi mitici, e viceversa. Il tempo del film non è puramente mitico, come apprendiamo dal ritorno di elementi periodici, specie della bambina che è quasi la protagonista, e che è diversa, invecchiata, ogni volta che appare. Al termine è Persefone proprio alle soglie del ratto... Cioè, come dice Merleau-Ponty, « le nostre riflessioni sul flusso s'inseriscono nel flusso », per quanto non ci si assuma « l'iniziativa della temporalizzazione ». Questi elementi mitici si raccolgono nella danza che è all'inizio del secondo rullo, che me ne ricorda altre che ho visto nel recinto dei templi di legno di Kathmandou: possibilità di ricostruire il cerchio primitivo al lume delle lampade (che in *Coda* galleggiano sul mare come nelle feste di Adone), di portare prima in mano e poi indossare grandi maschere, di vestirsi da scimmie per mimarne il coito dinanzi a bambini ridenti, di bambine che rappresentano dee buddiste capaci di proteggere la comunità, « presente preoggettivo in cui troviamo la nostra corporeità, la nostra socialità ».
Non sono riuscito a capire una parola del sonoro. Questo è voluto?
No! È una disgrazia tecnica, come dicevo, che un giorno dovrò rimediare. Intanto posso darti una mappa del film che ti aiuti a leggerlo. Il sonoro racconta delle storie, che si riferiscono variamente a quanto si vede. Le più importanti sono la storia di Amalia dal *Castello* di Kafka (una sorta di annunciazione a rovescio, infatti Amalia rifiuta le proposte oscene del burocrate-angelo Sortini; come secondo Kierkegaard avrebbe fatto Maria se in lei fosse prevalso il 'buon senso', sullo 'scandalo'). Questa viene mimata all'inizio della danza della seconda parte. Un'altra storia è quella di Gige e Candaule, dal I libro di Erodoto: un matrimonio che è anche morte. Ma guarda qui lo schema.
Asfissiante cultura!
È solo perché vi ho scritto di proposito le fonti. Nel film i brani narrativi che ne sono tratti sembrano svolgersi dal presente immobile del viaggio.
Mi annoiano questi personaggi che non fanno nulla, l'insistenza sui primi piani, le sovrimpressioni non significanti...

MIGRAZIONE di MASSIMO BACIGALUPO

immagini	suono
I. (Introduzione). II. Core (la fanciulla). Affreschi di Santa Maria Antiqua (Roma). 12. Sulla strada (verso Ostia, il teatro ed altro). 13. Migrazione magmatica, con scritta: **Il passaggio della cometa di Halley, aprile 1066.** Immagini fotografiche delle Indie.	Andreas Weiland: **Poem for Kallikomi (the one "having beautiful hair")** [**Ques vous cherchez?**/your eyes walking over the wall/before me/"un printemps éternel"/as you transform the flesh in a glassy silvery form/and my hands move separate from me/in the air/attempting to write/"le triste souvenir d'Ulysse/de la mer/la côte/les ondes" /your breakable name/flying in the orange wind/"**disparu** à ses yeux"/a flute or voice between us repeating/"faire naufrage/faire naufrage..."]. M. Bacigalupo, da **Notizie di Bamyan** ["E quando fu mattina scese al mare e scelse il legno: troppo a lungo nel ricordo del vento, ed il canto fu sommesso. Ma tu non dolerti..."]. Anonimo XIV secolo: **Kyrie** (flauto dolce, organetto, vida da braccio). Alfonso el Sabio: **Rosa das rosas** (Gemshorn).
2. (Personaggi migranti). 21. Partenza: ragazzo che fa la valigia. Testo di Kavafis (« I desideri ») sovrapposto. 22. Due donne e la luna. 23. Due uomini a colloquio (Gige e Candaule).	J.S. Bach: "Quia respexit humilitatem" e "Omnes generationes", dal **Magnificat** BWV 243. Anonimo tibetano: **Lodi di Dolma** [una dea]. Erodoto: Storia di Gige e Candaule, dalle **Storie I.** 812.
24. La moglie di Candaule (donna biancovestita in una stanza). Santini indiani, paesaggi. I due uomini guardano, qualcuno (lo storico delle migrazioni) racconta. 25. Core a Piazza della Signoria. 26. Interno con donna (la Sulamite del testo?). 27. Coppia di ragazzi. Scritta: **Isti mirant stellam** dall'arazzo di Bayeux in cui appare la cometa di Halley.	K. Stockhausen, da **Momente:** "Ich bin schwartz aber schön", testo dal Cantico dei Cantici.
3. Festa popolare [Inizio secondo rullo]. 31. Maschere mimano la storia di Amalia. 32. La festa.	Franz Kafka: Storia d'Amalia, dal **Castello,** cap. XV (letta in tedesco). Sinfonia tibetana "per chiamare a raccolta gli spiriti".
4. (Ripresa migrazione: cfr. 2). 41. Violista e cantante eseguono. 42. Ricordo sonnolento del viaggio.	F. Villon: **Les regrets de la belle Heaulmière,** musica di E. Pound (da **Le Testament**). Da **Notizie di Bamyan** ["...questa scrittura è inutile Raffinarsi Perdutamente del Linguaggio voler mutare il mond oal suo giubilo... panoptikon/phantastikon"]. John Cage, da **String Quartet.**
43. Regressione floreale. Il poeta. 44. Il mondo. Inquadrature immobili e didascalie da Hölderlin. 45. Core nel giardino, con un abito di fiori.	Dalla **Taittirî Upanishad,** intonata da un monaco tibetano.
5. (Riepilogo). 51. L'angelo. 52. Amalia. 53. Buio.	Voce femminile (Amalia): "No, non posso, non ce la faccio a leggerlo...". Anonimo XIV sec.: **Kyrie** (come in II.). A. Weiland, da **Kallikomi...,** i primi tre versi.

So bene che sono elementi fastidiosi. Ma qui non m'andava d'inventare movimenti là dove non c'erano. L'insistenza sul volto anziché sul corpo è un dato forse regressivo: si vede che non avevo il coraggio di perdere l'altro, il nemico-amico, di vista per un attimo. Ma alcune sequenze, come quella iniziale e finale della bambina, compensano forse tanta attesa. Quanto alle sovrimpressioni, a volte le uso a titolo meramente magmatico, altre volte ho costruito dei procedimenti *fugati* d'una certa precisione, ad es. nelle scene 26 e 27. Poi, dopo la massima confusione della tentata liberazione (la danza centrale) il film va schiarendosi, illimpidendosi. Mi servivano questi tempi lunghi, indeterminati... Immagino che queste opere andrebbero irrobustite perché lo stesso Principe non abbia a rallegrarsi troppo di tante vaghezze: ma per questo non ci sono ricette pronte.
*Scegliendo il fiore d'eringio a titolo del ciclo sembra tu dica che ti stai facendo l'autoritratto. Vi è una coincidenza che non può essere casuale fra l'età che Dürer aveva quando dipinse quella tavola, e l'età tua quando hai cominciato l'*Eringio... *Perché questo compiacimento a parlare sempre di sé, perché questa intervista così poco combattuta?*
Non so come distinguere fra me stesso e gli altri. Le cose che faccio mi sono al limite estranee quanto a te o a terzi. Sono come questa bellissima giornata: c'è, e credo di sbagliare se dico che è bella, perché forse non è bella, è una giornata mortale. In *Coda*, la coda o conclusione dell'*Eringio*, me lo sono proprio chiesto apertamente, per quanto sono capace, cosa volesse dire parlare indirettamente di sé. Al solito ho maturato dei riferimenti che mi soccorressero. Ho pensato a Stroheim, che in quel gran film, *Foolish Wives*, prepara a se stesso un'ignobile fine: gettato in una fogna per aver tentato di sedurre una ragazza idiota. Quest'ultima scena, quella della seduzione, manca però nel film, almeno nell'edizione che ho visto. L'idiozia è un problema che sento, e così ho cercato d'immaginarmi questa scena; pensavo di ricostruirla per *Coda*. Pensavo a certe cose di Redon... Ma di questo nel film è rimasto solo il tombino della fogna, con cui esso si apre, ed una scena di seduzione molto mistificata: s'intuiscono appena delle gambe di donna in un sistema di specchi. Anche qui non ho saputo fare di più. Ma intorno ho raccolto una galleria di autoritratti tragici o ignobili: la testa di Golia del Caravaggio alla Borghese (che ho ripreso a 5 cm di distanza... vale la pena di vedere il film solo per quella pennellata dell'occhio), una scena da *Medea* di Pia Epremian, in cui è essa stessa ad essere strangolata, ed una delle rime pietrose di Dante. Questa la leggo io. Ma il film non è farraginoso: ognuno di questi parametri è troppo esplicito a proposito della violenza, della morte, della *ricerca* (in Dante). C'è anche dell'altro, che lo salda agli altri film: una fuga lungo il retro d'una casa, un elemento ricorrente un tempo nei miei sogni, presente anche nell'*Ultima estate*; e la luna, immagine che apriva quel film e chiude questo — ed è l'inversione del buco nero del tombino all'inizio. Il film è muto nella prima parte, ma riacquista la voce quando appare l'eringio, con un canto provenzale, e da lì procede fino all'Om Padme Um, se così si dice, conclusivo.
Poi per qualche anno non ho quasi fatto nulla. L'*Eringio* non destò

l'interesse che mi sarebbe stato necessario per giustificare uno sforzo così considerevole. Devi sempre tener presente le condizioni isolate in cui lavoro, come altri amici. Col 16mm i passaggi meccanici sono tanti che l'energia ti si spegne ed incominci a dubitare. Quando poi il film è stampato bisogna cercare di farlo vedere. Ho fatto un giro d'Europa nel '70, fino in Svezia. A volte m'hanno detto delle cose interessanti. In Italia l'*Eringio* è stato visto intero solo una volta. Così per un po' non ho avuto desiderio di ricominciare.

Poi, l'anno scorso, v'erano dei movimenti minimi che m'interessavano, e cominciai a raccoglierne alcuni, a colori. Pensavo ad una serie di brevi *illuminations*. Ho una passione per i centenari, e l'anno scorso appunto toccava al Rimbaud della *Saison*. Pretesti, al solito. Ma basta poco perché la mente riprenda a far scattare le sue relazioni fra dati discreti. Poi, una mattina, mi venne in mente il titolo, e passai un'ora divertita a riprenderlo: *Warming Up*. Era questa leggerezza, questa distanza giocosa, il dato nuovo del film. Era tutto basato su certi movimenti ripetuti, su certe *cose*. Dietro di esse non so cosa ci sia. È un film senza spiegazioni... ma non del tutto: verso il centro del film v'è una sequenza che ho girato a Brooklyn Bridge. Stavano girando un film, una commedia musicale. Andai a parlare col regista e gli dissi che stavo facendo un film più divertente del suo... Comunque le ridicole cose che accompagnano le produzioni grosse appaiono brevemente, e sul sonoro v'è un'altra intervista immaginaria, in cui spiego le ragioni del film. Ma c'è sempre il fatto ironico: sembra che sia l'altro regista a parlare... Te ne leggo qualche stralcio:

Ha mai visto uno psicotico? Una persona i cui gesti sono divenuti privi di contenuti, ma in cui resiste un istinto della ragionevolezza apparente? Egli non intende nulla, nemmeno se stesso, ma finge di intendere, e compie gesti automatici che costituiscono una parodia del senso. Così in questo film ogni immagine conserva la retorica del senso, senza possederne alcuno in realtà... Ne conserva solo la struttura proposizionale.

Vi è poi l'azione stessa del girare, che come vede è abbastanza complessa. Tutti questi gesti suppliscono un film che non c'è. Sento che vi è un vuoto al centro dell'essere. Qualcuno ha detto che lo scopo dell'arte è rivelare lo slittamento dell'essere verso il nulla.

... Pensavo di chiamarlo « Lo specchio dei pianeti »: esso è una sezione di quella cosa che si può chiamare la memoria del mondo, cioè le cose vi appaiono come apparirebbero nella memoria del mondo, se vi fosse una cosa del genere. In questa memoria appariranno coincidenze, alcune costanti dell'azione si faranno chiare. Come se diciamo le capitasse di sentire due volte nello stesso giorno una parola inconsueta che non ha sentito per anni. Così alcune cose si ripetono, anche se questo non significa nulla.

Mi piacerebbe anche commuovere, ma è difficile. Mi piacerebbe raccogliere nella rete dell'espressione il più possibile dei sentimenti, delle visioni, dei linguaggi degli uomini. Ma è difficile, ed il film è silenzioso. Gli uomini si amano, si lasciano, e poi se ne vanno; lo spazio — casa o strada — rimane vuoto...

...Alla fine metterò la parca, sa, la donna che tesse i fili del destino, e che sembrerà tessere i fili di questo film.

Ma in realtà cos'è che si vede? Le tue spiegazioni mi danno un'idea delle tue intenzioni, ma quanto al film ne so quanto prima.

È chiaro, quando parlo dei film dico che ho fatto questo... poi quello... E invece dovrei raccontarti i fatti magici per cui certe idee nascono, il piacere di fare dire, cantare... Forse scriverò una storia vera di *Warming Up*, fatta di appunti di diario, frammenti narrativi, lettere di amici... Il resto non può che essere apologia. Dicevo: i fatti magici. *Warming Up* fa vedere un certo mondo, mio, come sede di operazioni magiche, aperte, per quanto semplicissime. Da cui il problema che accennavo: se questa sia una mistificazione che mi evita il compito di vederlo per quello che è, oppure no. Ogni ripresa, dicevo, è una piccola 'illuminazione'. A poco a poco, vedendo il materiale, mi si presenta l'ipotesi che esse siano parti di una illuminazione più vasta, e *Warming Up* è il frutto e l'oggetto di questa ipotesi. Infatti vi sono nel film dati più o meno esterni che vengono manipolati in modi diversi nelle varie sequenze, partendo quasi sempre da un movimento fondamentale: *pausa/movimento/pausa*. Cioè il passaggio da un'inquadratura ad un'altra per mezzo d'un movimento di macchina o di oggetti nel campo visivo. Oltre questa base vi sono unità sempre più larghe e sempre più ipotetiche. La rapidità del film, l'uso realistico del sonoro, potrebbe darti l'illusione, se entrassi in sala senza saperne niente, che fosse un poliziesco — almeno per qualche minuto. Un film narrativo che non racconta nulla. Alla fine la parca appare davvero, impersonata da una ragazza d'origine cinese che costruisce piccole sculture semoventi. Le fa girare, rivelando così l'origine dello snodarsi del film e della pellicola nel proiettore.
E cosa prepara Warming Up, *cosa anticipa?*
Di per sé nulla: si nega, finge d'essere in funzione d'altro, ma in realtà è il mio film più libero, più musicale. Anche se la velocità con cui le operazioni si susseguono può sembrare sulle prime ossessiva. Non si sa dove finisca la violenza e cominci la libertà. Ma nel film ho messo questa e quella, spero... Ho scritto un film per la televisione, *Come una città*, ma penso che non ne vorranno sapere. È un recupero dell'intreccio a livello *eccessivo* (i dialoghi li ho scritti in versi, poi ricopiati uno di seguito all'altro nella sceneggiatura). Intanto penso ad una nuova cosa tutta mia, *La passeggiata*. La penso come un lungometraggio a colori che discorra, per mettersi occasionalmente a gridare.
[Pausa. Il visitatore s'affaccia alla finestra.]
È già buio... Ah! ma che bello! Non vedi? Orione... I Gemelli... A proposito, ricordati di citare l'epigrafe conclusiva di Warming Up...
Vuoi dire, *Des chaines d'or d'étoile à étoile?*

1. Massimo Bacigalupo è nato a Rapallo il 20 aprile 1947. Nel 1966 si è trasferito a Roma, dove s'è laureato in lettere nel 1971. Quindi a New York, all'università di Columbia. Ha pubblicato privatamente nel '70 un resoconto di un suo viaggio in India del '69 (*Notizie di Bamyan*). Un suo volume di critica, *L'ultimo Pound*, è in corso di stampa. Vive, quando in Italia, a San Lorenzo della Costa, presso Rapallo, e, saltuariamente, a Roma.

2. *Lilan* 1964-'65 8mm c sm 24fts 9' Un film 'musicale', sincronizzato con un motivo jazz d'argomento estivo. Nello svolgersi delle brevi sequenze sembra

che Lilan, la ragazza protagonista, subisca una delusione affettiva, e ne vengano poi analizzate le reazioni, culminanti in una riconciliazione (non col suo infedele amico, ma con se stessa).
Quasi una tangente 1966 8mm bn sm 24fts 37' (due bobine). Un giorno (l'ultimo) nella vita di Paul, osservato attraverso i suoi occhi di liceale insieme arrabbiato e incantato. La sua stanza, le vie della città, l'insegnamento sclerotico, le fantasie spaziali e pacifiste, la bella Mara amata per un'ultima volta. Sonoro: Thelonius Monk, John Coltrane, Ornette Coleman, e qualche dialogo.
Ariel loquitur 1967 8mm bn & c m 24fts 50' (due bobine). Rielaborazione di materiale preesistente lungo il filo-pretesto della *Tempesta* di Shakespeare. Cinque atti (I bobina: I-III; II bobina: IV-V). I: la tempesta ed i naufraghi sulla spiaggia dell'isola (Leone Vivante fa la parte di Prospero); II: gli antefatti, la dimensione della memoria; III: i contrattempi di Calibano (materiale di *Quasi una tangente*); IV: le nozze di Miranda e Ferdinando, una lettera di amore; V: appunti per la liberazione di Ariel.
60 metri per il 31 marzo 1968 8mm bn m 18fts 15' (disponibile anche in 16mm). Girato in poco più di un giorno, montato interamente in macchina. Consta di sei episodi naturali cui si sovrappongono dei tentativi di lettura culturali. Un testo che appare a tratti è la *Katha-Upanishad* in cui un certo Nakiketas porta avanti una conversazione con la Morte. L'unità di luogo (la pellicola non montata) e di tempo (il 31 marzo) raccoglie le diverse immagini, un poco come in *Quasi una tangente*, ma lasciando in disparte gli elementi narrativi.
Versus 1968 16mm bn m 24fts 14'. Storia apocalittica della percezione d'una immagine (una strada in Palestina). Nei quattro rulli (non montati) che compongono il film appare (1) l'immagine, con alcune interferenze che non la toccano; (2) l'osservatore, che porta con sé un complesso di segni diversi; (3) il confronto dell'osservatore con l'immagine fondamentale, che ne riduce la percezione ad un unico essere-per-la-morte; e (4) la regressione del rapporto al livello cellulare, fino al varco dell'immagine in una dimensione ulteriore.
Her 1968 16mm c m 24fts 3'. Intervento nel film collettivo della C.C.I. Ofelia viene malmenata durante le dimostrazioni contro la Convenzione di Chicago (1968), e termina il suo viaggio su una spiaggia del Medio Oriente.
Un dittico ed un intervento 1968 16mm bn m 24fts 28'. Unisce su un solo rullo i tre film descritti sopra, rilevandone la parziale complementarità (*Versus* è il *negativo* di *60 metri*, insieme formano un dittico).
Lettere (1968-1969). Brevi comunicazioni filmate in 8mm (4 minuti l'una). Ne esistono due, una in bn ed una a colori, in mano ai destinatari.
Fiore d'eringio (1969-1970). Un ciclo, forse non del tutto chiuso, che consiste dei quattro film seguenti, i quali descrivono una situazione unica tentando vari accessi. Durata complessiva: 125 minuti.
I *The Last Summer* 1969 8mm c sm (oppure K. Stochkausen, « Carré ») 18fts 30'. Film *reale*: si osserva uno spazio, un paesaggio, e le persone che lo abitano, prima che se ne dia un racconto. Si tratta dei luoghi a me più familiari, da cui si parte e a cui si ritorna: tuttavia essi contengono già, abbastanza evidenti, i tratti del *viaggio* che separa partenza e ritorno. Una *stagione* che segna una semplificazione non perentoria dell'espressione.
II *Né bosco (una conversazione)* 1970 16mm bn m 24fts 20'. Due voci che parlano, al limite fra il riconoscersi e l'estraneità, distanza e contatto, una nero-su-bianco, l'altra viceversa (negativo). È una conversazione amorosa, sentiamo i suoni (sussurrati) delle *parole* nella nostra mente. I dialoghi dell'*Eringio.*
III *Migrazione* 1970 16mm bn so 60' (due rulli). Il viaggio: da un lato il continuo migrare cui lo spettatore partecipa, dall'altro la rappresentazione, il racconto nel racconto, anche mitologico, che dovrebbe determinare una serie di costanti. La macchina rileva i molti compagni di viaggio, uno a fianco del-

l'altro, in un lungo momento di sosta apparente, come le figurine minori d'una pittura medioevale. Al centro sembra emergere un'immagine femminile dai molti nomi, figlia e madre, Persefone e Demetra.

Coda 1970 16mm bn so 15' (nota: i primi 7' circa sono muti). Conclusione provvisoria del ciclo, con una ripresa di alcuni temi dell'insieme. Tratta dell'autoritrarsi (l'eringio si trova originalmente in mano al giovane Dürer dell'autoritratto del Louvre): riferendosi in primo luogo allo Stroheim di *Foolish Wives* (*Coda* doveva essere la sequenza mancante del finale, la seduzione della ragazza idiota). Altri reperti sono il Dante 'pietroso', Caravaggio (nella testa tronca di Golia), Pia Epremian (il cui film *Medea* è citato per un'intera sequenza): serie in parte liberatoria aperta dall'emergere del fiore d'eringio reale (fin qui se n'era vista solo la rappresentazione pittorica), di paesaggi e città per le quali sono passato, o sono passati tutti.

Warming Up 1972-73 16mm c so 40'. Un'indagine sul gesto, reciso dalle sue intenzioni, davanti e dietro alla cinepresa. Esso ha due possibilità: la nevrosi, che finge un senso che non c'è e sospende l'attenzione nei confronti dell'altro; e la libertà o meditazione disinteressata. Quest'ultima è il caso previsto da Blake: « L'eternità è innamorata dei prodotti del tempo ». Il film è un viaggio in un'ipotetica *Memoria del mondo*, che molto registra e spesso cerca d'organizzare, senza riuscirvi, i gesti che coglie: il film s'attiene infatti con costanza ad alcuni moduli gestuali elementari, ma la *Memoria* fabbrica sopra di essi delle unità narrative fraudolente, in uno spazio almeno in parte ironico. L'intero processo di « warming up » (o prepararsi, preludio, a qualcosa: di imprecisato) ha andazzo musicale, o meglio operistico.

3. « Il nuovo cinema statunitense: G. J. Markopoulos », *Il cineamatore*, 1, febbraio 1967.

« Le rivalse della fantasia » (intervista a cura di N. Lodato), *Fc*, 176, aprile 1967.

« Brakhage o il cerino su Cnido », *Fc*, 186, febbraio 1968.

« Nota del traduttore », *Ombre elettriche*, 3-4, settembre 1968.

« Italy », *Film-maker's Newsletter*, II.1, novembre 1968.

« 60 metri per il 31 marzo », *Collage* (Palermo), 8, dicembre 1968.

« 60 metri per il 31 marzo », con un appunto in italiano, *Ombre elettriche* 1d, dicembre 1968.

« Il film-maker è sempre solo », intervista con G. Markopoulos a cura di M.B., *Sipario*, 274, febbraio 1969.

« Fear & Hope are - Vision », *Fc*, 194, marzo 1969. Errata corrige nel numero 195.

« Quasi una tangente », « Ariel loquitur », « 60 metri per il 31 marzo », « Versus », « Tutto, tutto nello stesso istante », *Cinema & Film*, 7-8, 1969.

« Toward Film », *Touch* (Bochum), 3-4, primavera 1969.

« I film di Bargellini », *Fc*, 198, maggio-giugno 1969.

« Touch », *Fc*, 202, dicembre 1969.

Prefazione (e traduzione) di S. Brakhage, *Metafore della visione*, Milano 1970.

Notizie di Bamyan, Rapallo 1970.

« London Underground Film Festival », *Fc*, 212, gennaio 1971.

« Teneri bottoni », *Fc*, 213, febbraio 1971, pp. 75-85.

« Definizione di spazio » (intervista con A. De Bernardi a cura di M.B.), *Fc*, 221, gennaio 1972.

« Dell'ignominia. Un appunto », *Le arti*, settembre-ottobre 1973, p. 114.

A settembre, Rapallo 1974.

L'ultimo Pound, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, in corso di stampa.

PIERO BARGELLINI

S'è già accennato nell'introduzione che l'esperienza di Bargellini si pone come esemplarmente tecnica. E' tecne che assorbe e consuma un'intera esistenza, quella di Bargellini appunto, che ha forse osservato più di qualsiasi altro questa nostra Medusa. Una medusa nettamente sessuata: film ed eros sono i due poli del suo mondo. Il viaggio *travolgente che egli ha compiuto e continua a compiere li media, in un certo senso li supera. La tecne, per quanto attività pratica, non ha nulla di meschino, poiché la materia universale di cui essa si occupa è materia rigenerata. Bargellini ci ricorda un fatto che troppo spesso si tace, cioè che il materialismo dell'ottocento è in crisi da molto tempo: non a caso sono scienziati, tecnici, quelli che d'ogni tanto segnalano questo. Penso a Whitehead e ai mutamenti cosmologici che egli indica.*
Ma prima di arrivare al suo spazio siderale e oracolare, Bargellini ha guardato con grande acutezza la società dei consumi. Capolavoro *è un campionario d'orrori, simili a quelli dei disegnini di Baruchello, ma più ambiguamente credibili: l'*eros *di Pierfrancesco (suo nome di battaglia) non disprezza mutandine, reggiseni, e playgirls ma le consuma, senza inganno circa la propria condizione degradata. Laddove l'erotismo polimorfo sembra riproposto apposta da Marcuse per compiacere Hugh Heffner, e l'underground, con ingenuità davvero eccessiva, esibisce i suoi desiderabili nudi che si bagnano nelle fonti campestri care ad Eva Braun, Bargellini sceglie il pornografo, che è più sincero. E questo non lo fa per odio o sadismo, come in certi film viennesi, ma in vista d'un amoroso riscatto.*
Capolavoro, Morte all'orecchio di Van Gogh, *e l'*Ottofilm, *formano una lunga trilogia erotica che compie tutto il percorso qui accennato. Nelle schede che seguono, Bargellini non si preoccupa sempre di enunciarlo a livello di contenuti *.*

QUESTO FILM E' DEDICATO A DAVID RIESMAN E S'INTITOLERA' « CAPOLAVORO » (1967).

È un film per immagini fisse, composto quasi completamente con materiali fotografici non originali; ampiamente conosciuti, diffusi [*In realtà questo film l'ho girato per un solo motivo: provare la mia nuova H8 RX.*] e consumati, perché ripresi da pubblicazioni come *L'Espresso* e *Playboy*. Così i materiali sonori provengono dalla radio e dalla TV, dall'industria canora. Il film è il tentativo di riportare al livello di pura denotazione, o di dare una diversa connotazione, ad immagini fortemente con [*Non mi piacciono i film per immagini fisse. Questo film l'ho girato contro il genere cui appartiene.*] notate ed ormai talmente guardate da essere insignificanti o, che è lo stesso, troppo cariche di significato. [*Quasi una confessione autobiografica: un film sulla mia ideologia.*] I mezzi: il montaggio, i movimenti di macchina, l'illuminazione, la sovrimpressione, i viraggi... I fini: il movimento, gli effetti emotivi, l'estraniazione, il ritmo, la mancanza di ritmo, l'interruzione del ritmo, la contrapposizione, l'argomentazione discorsiva...

* I corsivi sono dovuti al curatore.

[*W Jerry Lewis*] Il punto di partenza è David Riesman, la storia (Mussolini e *Mein Kampf*) e la civiltà di massa; dopo: i beats e i Beatles, la motocicletta e la minigonna, e poi pubblicità, poesia, fumetti, cinema ecc. ecc., fino alla *fine*: « E tu? Sono innamorato e lei non m'ama ».

Queste sono a quanto ricordo le ultime parole del film. Nel 1971 (per il volume sul film sperimentale che allora si doveva pubblicare e che si accoglie ora con modifiche nel presente numero di Bianco & Nero*) Bargellini scrisse una nuova scheda, nel suo recente, più libero linugaggio. Nelle schede che seguono ha luogo un'operazione simile.*

Capolavoro è un film fatto di documenti fotografici d'attualità, che ho filmato come realtà di accadimento nel momento presente di ripresa... È successione, tecnica, di momenti creativi impressionati sulla pellicola, per il tempo di luce nello spazio di inquadrature.

MORTE ALL'ORECCHIO DI VAN GOGH (1967-68).
Un viaggio, il mio viaggio nel cromaottofilmico
attraverso strutture sensibili nel simultaneo emulsione-supporto per stimoli reattivi di cadenza luce, tra fuoco-assorbimenti-diaframma
rapporti tra retina-focale, stroboscopica visione
per variazioni variate di otturazioni e il colore si espande e si accende.
Il selettivo, filtro meraviglioso di quantità-qualità ora densità ora velatura ora spessore, la cromomania! rivela un altro senso O sdoppiamento di immagine-retina
zone erogene erotizzate per mediazione del RealePresente nel presente è l'inevitabile inevitato in ogni rapporto.

UN OTTOFILM DI PIERFRANCESCO BARGELLINI. Ciò che segue è una *dichiarazione* filmschedasonora.
Morte all'orecchio di Van Gogh è lo show di B. impasto fra sé macchina da presa materiale filmato un impatto represso-sublimato.
Un ottofilm di Pierfrancesco Bargellini è costruito con cinemateria (made by B.) del *Van Gogh* rimasta crisalide per il periodo lo spazio il tempo percorso per rinascere nato definisco monto quelle sequenze il risultato si può proiettare uccide l'Orecchio liberlibrandosi di sé nello spazio.
Oh io canto il ritmo fuori dell'assunto si ricrea nella metamorfosi della velocità come armonia si percorre lo schermo-spazio-tempo a 24 fts. Oh io sono commosso (ri)scrivo frammenti di materia agonia di pornografie non realizzate di fatti in immagini senza luce fuori del tempo-memoria sono il presente l'incapacità d'amore amare allora corpomente si atrofizza l'anestesiaaa invade *orecchio* ma anche bocca mani la Morte sbocco fusione risultato *capolavoro* di un trascorso noiosamente buio durante la composizione ricomposizione di bioparentesi espressioni di una struttura borghese ... io-me resti di rottami cumulo di repressioni (una) fogna di pregiudizi.
Ucciso nella *morte - risuscitato* da CHI mi ama *Van Gogh* vomitato un fotogramma all'ora (percosmocommozione) rinascere purgato libero

capace oh l'amore la percezione Essere pulsante galvanizzato nel presente continuo tempospazio-vibrazioni elettrolisi onde energia che si espande fusione di profumi magnetocolori rivelati note di organi-campane oh il contatto! felicità dell'Essere assunto amore!
Oh la meraviglia è il tutto! caduta (in)libera.

Avviene che nello spazio la quantità sfugge al continuo per soddisfare l'evocazione dei compiacimenti subliminali come attesa di commozionegioia improvvisamente la meraviglia di cosmoquietedinamica.

*Più che a Ginsberg, la cui tematica mi pare superata da Bargellini, i suoi testi fanno pensare ad Artaud ed, in certo uso degli spazi, a Cage. Per una possibile lettura dell'*Ottofilm di Pierfrancesco Bargellini *(l'autore qui fa parte del titolo) si veda sopra, la mia 'intervista', a proposito di* The Last Summer. *La luminosità del Kodachrome pervade la trilogia (durata totale: 136'). Se ne può dire quello che Eliot diceva di certe cose di Pound, che erano una miniera di tecniche (Piero mi raccontò d'avere ripreso in un'intera notte una decina di fotogrammi singoli del firmamento: dev'essere questa la percosmocommozione di cui dice sopra). Ma oltre questo egli scopre la 'desolazione della realtà' e se stesso al suo centro come rottame, scoria: come in Artaud la sua introspezione si fissa sull'ano. Ormai i materiali dell'*Ottofilm di Pierfrancesco Bargellini *non l'interessano più, per quanto egli, Pierfrancesco Bargellini, ne faccia parte: nella prima parte del film egli manipola tecnicamente le immagini di masturbazione e concupiscenza, come in tutta la trilogia, senza esito; poi sottopone se stesso immediatamente alla manipolazione filmica, cosa che non era accaduta nei film precedenti, e v'è un punto in cui ci guarda dallo schermo e per un momento non è chiaro chi è il film e chi lo spettatore: da qui un'identificazione, sicché l'immagine seguente, che torna al colore, è soggettiva di Pierfrancesco Bargellini, dopo il fix, e nostra: una parete con un fascio di luce. Da qui alla proiezione finale delle sequenze già viste, come se queste fossero state* liberate, *non v'è che un passo. V'è una bella immagine in cui mare, cielo con nuvole, e donna del film si sovrappongono.*
In una scheda del Van Gogh *che si può leggere altrove (cfr. bibliografia) Bargellini dice di filmare* « il sole, un cortile, vetrine, una bambina, nello stesso modo in cui una volta Lumière filmava il treno che entra in stazione ». *Che modo? Certo non disinteressatamente. In* Fractions of Temporary Periods, *due parti, 51', anche noto come* Piani sequenza per una bambina, *Bargellini riprende per anni la « bambina » che è la sua Anima, inavvicinabile se non schiacciata dal teleobiettivo, come sempre la donna nel mondo della repressione. Nella scheda del film, Bargellini, che, come Penna, è un « mostro da nulla » ci dice, citando da un testo arabo, che* « 'La bambina' = 'El euss', la vagina. Le fanciulle hanno quasi sempre un sesso paffuto e florido, con le labbra lunghe e la fessura ampia, i lembi dischiusi e simmetrici e il centro sporgente in avanti; in poche parole: la vulva delle fanciulle è morbida, seducente e armoniosa in ogni particolare... Allah ci conceda di poter sempre disporre di una simile custodia per il nostro membro! Il suo interno è caldo e angusto, non è eccessivamente umido e si direbbe riscaldato da un fuoco interiore. Le sue forme sono graziose ed il profumo che esala è soave. Il suo candore pone in evidenza il color rosso corallo delle parti più intime. Essa è priva d'imperfezioni ». *Curiosa meditazione teologica* interna *a proposito d'un film condannato alla distanza, a spiare. Ma Bargellini ha acquisito la duplicità interno-esterno, il* voyeur *ha fatto della bambina la sua sposa mistica. Nell'eros è proprio la differenza, l'alterità del corpo amato, ad offrire all'amante l'ipotesi della dolce unione con esso.*
Nel 1968 inizia la serie dei film a 16mm.

MACROZOOM. *Sceneggiatura*: Innumerevoli zoomate dall'oggetto alla camera si susseguono velocemente con moduli uguali e diversi. Tre carrelli circolari intorno all'oggetto: il primo introduce, gli altri due interrompono il flusso rapido delle zoomate. Una zoomata lenta, a ca. metà, permette di osservare l'oggetto. La zoomata finale, opponendosi a tutte le altre chiude (o apre) il film.
Tournage: Una riflessione sul ritmo dello zoom: esso affascina, è impossibile riflettere.
Montaggio: Una giunta bianca alla fine di ogni zoomata. Sulla pellicola è rimasta anche la limatura di emulsione.
Scheda successiva al film (avendo in regressione liberato ciò che nel film è sublimato). Una componente di dolore-paura in me neonato, malato di ernia. La paura di una visione-azione: una superficie rossastra (il cinto) con al centro un foro, finestra su mia madre o meglio sulla bocca in cui la realizzavo. Due labbra dischiuse che lasciano vedere una serie di piccoli denti aguzzi e radi; mi vengono incontro e la superficie si espande e si sfuoca e ricorre e ritorna nel tempo. In seguito è paura trasferita alla mia bocca, risono alle prese coi denti! Da piccolo i miei denti nascono storti e in parte si cariano, il mio calvario è il dentista. Il dolore che ritorna, il dolore delle estrazioni, delle incisioni, e la paura paralizzante delle pinze cromate, di punte che penetrano ronzando, che scavano le mie ossa ammalate. Giù, nel fondo dell'interiore, dove la luce è debole e fioca, si aprono antri in cui ho imprigionato ciò che non voglio sapere e vedere. Ma il prigioniero chiede la libertà, gli è negata, allora egli mugghia e si agita e per quanto io rinforzi la cella riesce a liberarsi (apparentemente), ma prima che affiori alla luce ne altero la natura, giunto in superficie è un film-protesi: *Macrozoom*.

BARACCONE. *Oggetto*: Le luci del baraccone sono violente, non lasciano incertezze o riposi al gioco delle ombre; le condizioni di ripresa sono critiche.
Soggetto: Il teleobiettivo aggredisce l'oggetto con incisività e chiarezza spietata. L'immagine perde il sapore di cronaca, si distacca dal reportage, guadagna in espressività.
Operazione: Dato l'oggetto si dovrebbe, a rigore, filmare con pellicola ad alta sensibilità e con esposizione normale, sviluppare con un rivelatore morbido non oltre i tempi consigliati, ottenendo un'attenuazione del contrasto. Il dinamismo delle luci in movimento, ripreso con dodici sovrimpressioni, non è esterno all'oggetto: non si può declassarlo con la tecnica del mosso. Al contrario, è necessario che il tutto si delinei marcatamente nelle sue caratteristiche fisico-visive, conquistando una staticità unitaria (schermica) fuori del tempo e dello spazio. Invece di ridurre il contrasto conviene, dunque, accettarlo aumentando lo sviluppo: la gradazione dei toni intermedi è compressa, l'effetto di grana non diminuisce la nitidezza.
Risultato: Cinefotografia in luce ambiente.

I film di cui sopra durano pochi minuti l'uno. Insieme a TEMPO-TEMPIO-RITRATTO, *altro short, che fu proposto — e non accolto — per* Tutto, tutto nello

stesso istante, *essi si allineano a* TRASFERIMENTO DI MODULAZIONE, *uno dei film più travolgenti di Bargellini, che precedono di poco.* Trasferimento *riprende il tema erotico degli 8mm e lo manipola con le tecniche di sviluppo studiate nei primi 16mm. La regressione che emergeva solo in un secondo tempo, nella rilettura di* Macrozoom, *è qui contemporanea alla ripresa del film, che è infatti una rilettura di altro materiale filmico (pornografico): il processo del film sta appunto nel* trasferire *mediante la tecne all'esistenza certi dati scaduti eppure traumatici. Come in* Capolavoro *e nel film della bambina. Ma qui ci avvicipiamo di più al centro del problema: l'atto sessuale è esplicitato e il materiale è un film. Ecco, uno accanto all'altro, i due limiti del mondo di Bargellini. Da alcuni suoi scritti egli sembra preoccupato di ricongiungersi all'attimo del proprio concepimento, e vi è qui molto prossimo. Ma il toscanismo di Bargellini è anche ironico: verso la fine di questo film di 9 minuti, quando la pellicola sembra essere decaduta troppo a lungo all'opacità, egli v'inserisce qualche graffito e macchia di colore aggiunto. Uccellini in volo, come se Bargellini ci dicesse: non preoccupatevi, sono solo un cineamatore. (Per una scheda del film cfr. bibliografia).*

NELDA (1969). Un ritratto di un'amica, Nelda. Un film esposto-sviluppato nel continuo spontaneo, atto di amore. Percepisco Nelda: donna-materia-energia, o la sua Unità... Esclamo: oh! la conoscenza di essere il reale presente scisso, oh! la presenza divenuta frazione biocosmica nel flash della meraviglia, oh si è accesa una lampada, le vibrazioni che scuotono il mio essere, oh il sussulto la pulsazione... oh la modulazione dei battiti cardiaci il cuore *organo* musicale, oh! io sono felice! ho perso il corpo amandolo...
È il film che fino ad oggi mi è costato più fatica per ripresa e sviluppo... Un anno fa, di pomeriggio, dopo pochi minuti trascorsi nel mio studio a parlare con Nelda, a tempo di flash l'intero film mi balenò davanti agli occhi (in proiezione il film non è che la dilatazione spazio-temporale di quel flash). Dopo aver rivisto mentalmente una per una le immagini iniziai con Nelda, su Nelda, a filmarle, montando l'intero film in macchina sequenza per sequenza, e all'interno di queste dovevo ricordare la numerazione del contafotogrammi per ciascuna serie di start-stop, per ottenere le sovrimpressioni al punto giusto, e per l'esatto numero di fotogrammi necessari; mentre Nelda doveva a volte rimanere immobile agli stop o ritrovare esatte posizioni antecedenti, e così per due ore di seguito (durata complessiva della ripresa). Per Nelda lo sviluppo è il continuo, in uno con la ripresa, cioè tournage e sviluppo indicano i relativi strumenti impiegati, che espressivamente agiscono e sono Unità indivisibile e l'uno è l'altro e il suo continuo, sono punto focale dell'atto d'amore tra Piero e Nelda. La tecnica di sviluppo deriva da quella sperimentata per *Trasferimento di modulazione*, qui puntualizzata, applicata con coscienza scientifica responsabile, cioè sperimentale. A distanza di due mesi dalla realizzazione mi sono proiettato *Nelda*, provocando in me una serie di esclamazioni utilizzate per questa scheda. Pochi giorni dopo la proiezione ho inviato il film come atto di saluto e amore ad Adriano Aprà, un carissimo amico.

ZUKIE (1970). Un flash, una percezione di/per elementi cosmici:
il Sole il Mare il Paesaggio la Luna Giovanna (Felice spontanea gaia, dinamica fusione amore di ciò che è). Oh meraviglia! Si rivela alla visione:
L'esistente: immagini viste unisimultaneamente; la *Visione*: impressionata nel bagliore... istante della folgore; la *dinamica*: bruciata in sospensione... in culla, mentre dondolo in una miele di oppio.
Appunti di ripresa per alcune scene di Zukie.
I parte: *El Mousboul, L'estesa.* Giovanna filmata in un momento della giornata; l'azione: un tipo di rapporto che ha con se stessa anche se lo rivolge a me. Azione girata in piano sequenza m. 60 in bn. da virare in rosa con punto di camera fisso a C.I., sovrimpressa la stessa azione con zoom (lenti) e P.A. solito punto di camera.
II parte: *La (a-)morale borghese.* Azione: Giovanna legge una lettera (F.I.) inviatale da mia madre. Camera fissa. Totale sulla lettera in soggettiva di chi legge.
III parte: *Il cinema, teatro della regressione.* Sovrimpressioni per fot. singoli a coppie. Giardino, fontane, statue; Valentina e Giovanna giocano. Presso Villa Borghese. Serie di foto di Giovanna da oggi a 6-7 mesi dalla nascita riprese per *wipe*. Scena « volo ottico di farfalla simulato », da inserire dopo che G. ha compiuto la metamorfosi regressiva a farfalla. *Ripresa*: l'inquadratura deve comprendere una porzione di visuale attraverso il vetro anteriore auto e visuale sullo specchietto retrovisore in P.P. *Movimento*: in avanti I visione (vetro anteriore auto), in avanti II visione (specchietto retrovisore auto angolato sulla destra). *Risultato*: combinazione di spazio attraversato per trasparenza che contiene un movimento uguale ma inverso per effetto ottico riflesso e primario-fantastico. La scena va girata con bn. che poi virerò nelle tonalità delle ali dei lepidotteri; vi compaiono le seguenti didascalie che ne indicano le fasi: Simulazione, Inizio, Termine.
Appunti sulla colonna sonora: eventuali speaker e brani sonori. Penso di leggere personalmente alcuni testi che ho scritto, soprattutto come modo per sottolineare la mia presenza nel film. Testo codice di *Zukie* in sovrimpressione ad un concerto elettronico. Testo riguardante *la nascita* (appunti scritti in seguito ad un viaggio regressivo): *Il niente tutto* da sovrimprimere alla poesia di Giuseppe Chiari per Aldo Braibanti, recitata durante un concerto del MEV.

oh il niente tutto... gli Universali
oh il continuo cosmico
nel nonprincipio il niente è tutto

il tutto dinamica di cosmocatarsi biomutanti

l'ex nel rigenerarsi libera il generato
struttura immersa nel miele
entro sacca cosmica
ex-entro in comune per via ombelicale

nel niente   tutto avviene da sempre

il divenire del sensibile
l'interamente sentirsi nel punto f(a)etale

sbocco del budello in entro   sgronda vita
... ripartire dalla vita
O l'essere espulso... il vuoto... svanire... nel fruscio...
uno scorrere di miele   iofeto cosmocellula...
pompato... schiacciato... succhiato-rilasciato... stasi ripetizione
... saettato alle tempie da cunei   oh   l'improvviso...
...un flash di   c(o)alore che s(o)ale   arriva
... alla testa... come spinta   andare nel nulla...
... tornare... ritornare...
bolla di sensibile si dilatano in un Puff... ffff... ff... ffff
esaurisce nel lacerante taglio-strappo-distacco dal cordone vita
...
è la perdita del canale cosmico
primo spasmo istante di morte
è-fuoriuscita dal presente-continuo

dolorosamente ora UNITA' scissa dal tutto
Io sono nel presente come passato
partorito nel continuo di un accaduto ancestrale

Aah la paura cosmica c'è l'ho addosso
nell'antro dello stomaco
generata(o) dalla mutilazione ombelicale
oh questo è il peccato originale
adamo ed eva   la negazione del niente tutto   principio del...
...l'uomo nel continuo baratto degli UNIVERSALI col potere...
...virtù del sapere

GASOLINE (1970). *Nella realtà il cinema è* realtà. Quando filmo riproduco e al tempo stesso creo la realtà. In questo il cinema è *unità*, strumento di *azione* totale per unitàfusione in sé di matrice dualistica: *riproduzione ed espressione* (riferito alla realizzazione filmica).
Riproduzione: è la possibilità di ripetere quasi esattamente, in senso naturalistico, la realtà esterna, rivelata a noi in termini di quantità fisica e componente dinamica. Il cinema la riproduce, rivelandola negli stessi termini: quantità, fisica, dinamica; l'assieme delle due dimensioni è processo 'estetico'.
Espressione: è atto creativo nel termine *interiore-reale* nella realtà in cui ci riconosciamo; quindi: realtà in noi come dato già esistente o che scopriamo; *atto* nel punto-spazio in cui è realtà in noi per processo dinamico di ciò che ci impressiona, si traduce, è comunicazione per codice (RealtàAvvenimentoRealtà) del/non continuo realtà: io sono, essere reale, e partecipazione. Io-realtà mi sposto in un puntospazio inscindibile dal 'tutto-reale', io compreso, per me che, realtà focalizzata come avvenimento, ne sono emotivamente partecipe. In seguito l'avvenimento pensato diviene realtà nel tutto-reale.
Applicazione cinematica secondo il codice RealtàAvvenimentoRealtà, con azione ripresa, ad es.: 'uccello che vola'. *Fasi*: (*a*) visione di uccello che vola; (*b*) continua (a) e al tempo stesso si aggiunge ed è contenuta in (a) l'azione (b) atto tecnico della ripresa. La ripresa è atto creativo, su immagine dinamica, che riproduce la realtà, ed insieme rivelatrice di come sono emotivamente partecipe, « io trasferito nel puntospazio (avvenimento) sono l'uccello che vola », poiché prediligo

la realtà in termini di avvenimento tradotto in azione reale cinematica (tecnica di ripresa). (*c*) Montaggio: restituisce, nel ricordo-avvenimento filmato, l'*unità* reale, che vive nel presente. (*d*) Proiezione: « l'uccello vola » nel continuo corso reale materiale, è realtà che accade inscindibile dall'esistente primario, quindi realtà totale. Nessuno modifica con i suoi atti la realtà, ma la crea. Tutto quanto avviene è realtà di *ciò che è*, quindi niente è astratto, mentre è 'astratto' quanto monorazionalmente individuato. Così visionato il cinema per quello spettatore è mera partecipazione alla vicenda-*fantasia* del suo autore, in cui non può prescindere dall'ego individuale. In questi termini il cinema-film apparterrebbe solo al cinema (a sé) ed al suo autore e sarebbe come tale 'evasione dalla realtà'. Questo tipo di spettatore è l'uomo autolimitato nelle proprie astrazioni, con le quali egli identifica la 'realtà'. Al contrario questo è il suo modo per sfuggirla, è stato di paura di sé, è contraddizione: infatti egli giudica reale quanto domina, facilmente teorizzabile essendo direttamente controllato come una quantità astratta disposta su di un arco determinato dall'inizio alla fine; quanto rimane, cioè la *realtà*, egli giudica fantasia.
La realtà è l'intero atto creativo cosmico, punto di unione, in cui confluiscono i singoli atti creativi: pertanto nessun atto è più o meno d'un altro. Vivere individualmente comporta la canalizzazione del creativo (atto) in attività nella quale l'individuo, concentrato, calato in sé, riconosce (è) l'esistente cosmico.
Il *creativo* è il principio cosmico *vitae*, germe di noi in noi, è il 'sempre totale essere' ... immutabile ... scorrendo nel tutto-energia-fisica-materia, equilibrio tra vegetale, minerale ed animale per azione intermedianica.

GASOLINE (16mm bn. a colori m. 130) è un film girato in 'viaggio' attraverso e durante una tempesta magnetica rivelata nel continuo d'un flash cosmocatartico.
Io seduto dietro alla macchina da presa fissata sul cavalletto e regolata all'altezza dell'asse orizzontale che passa per gli occhi di Valentina. Ho filmato Valentina e sua madre Giovanna, in un unico blocco, un piano sequenza interrotto dagli stop di fine rullo. Valentina ed io abbiamo girato *Gasoline* in contatto medianico: Piero calato in Valentina e lei in me. Il film è la registrazione audiovisiva delle soggettive di Valentina, nel duplice ruolo simultaneo di regista e protagonista, filmata da un unico punto di vista (mio e della camera) oggettivato. Terminata la ripresa, ho sviluppato 'a mio modo' il materiale... È l'ultimo film che ho terminato [1970] ed il più bello; ma anche il primo dell'uno-unità Piero-Valentina.

Come si vede, le opere di Bargellini, che sono film d'un uomo solo con il problema del mezzo, com'è stato detto, invocano sempre l'altro/a, ponendosi addirittura come soggettive di questo altro: sono tutti fatti di trasferimenti. Una conferma di questo si avrebbe se si avesse lo spazio di riportare qui quei testi in cui Piero legge, interiorizzandoli del tutto, film di De Bernardi, Paolo Brunatto e miei. Cfr. la sua lettera riportata nella mia 'intervista'. Esistono anche alcuni frammenti di un film che si doveva fare in collaborazione, dal titolo

anagrammatico, d'invenzione di Bargellini, Verso (-us) l'uscita dal bacino casa del lupo, *basato in parte sulle fotografie da me fatte in India, ed altro. Ma nel 1970 Bargellini cominciò a riunire i materiali che girava sotto l'intestazione* Erinnerung an die Zukunft, *lungo film del quale una volta mi mostrò uno schema dettagliato, diviso, con la sua consueta metodicità, in libri e capitoli. I personaggi del film si chiamano il poeta, il fauno, il satiro, santa Maria Goretti, lo spettro ed il redento, parti che sono assegnate ad amici. I brani che ho visto di questo film incompiuto riguardano disegni a fumetti ('i figli di tarzan' di cui uno dei testi che seguono) e la Santa, oggetto di pornofantasie.*

ERINNERUNG AN DIE ZUKUNFT (1970-). Ciò che mi spinge a fare il cinema è l'insieme dei processi-elementi che lo costituiscono, rivelazione della quale non finisco mai di meravigliarmi: la magia della pellicola che reagisce alla luce impressionando la realtà a cui viene esposta, lo sviluppo che rivela l'immagine e la fissa, processo chimico-dinamico come riprendere la scena una seconda volta (se non è la prima perché in sviluppo operando assisto alla creazione dinamica di quella certa realtà-scena), poi il montaggio e la proiezione dove i singoli fotogrammi ridivengono e rendono il movimento. Così per me la successione dei fenomeni singoli nella loro unità è ciò che tengo a rappresentare col/nel 'film'. In questo senso opero una selezione di momenti reali della realtà che filmo, e ho realizzato film come *Fractions of temporary periods, 360° di cinediario, Relazione filmata, Morte all'orecchio di Van Gogh*, ecc. Solo in questi ultimi tempi ho cominciato ad intravedere la possibilità di una 'rappresentazione' cinematografica più ampia, espansa come 'unità armonica', nel senso che tiene conto di *me* nell'effettivo ruolo che svolgo come essere, parte attiva della realtà, spettatore operante di ciò che filmo, autore della realtà che rappresento come spettacolo e cineprocesso, in proiezione e anche autorappresentazione in un presente-spazio reale e totale in quanto unità ex-entro. L'inizio di questa mia fase-processo s'intravede in *Zukie* come embrione latente. Di per sé *Zukie* va in altre direzioni fuori dell'*unità reale*, perché scisso in autoindividuazioni (*immagine*-realtà fisica, *suono*-realtà onirica). Il film a cui attualmente lavoro, *Erinnerung an die Zukunft*, è realtà che maturo simultaneamente come espressione interno-esterna (ex-entro) verso il compimento di me 'uni [il testo è qui interrotto].

I parte libro II: *I figli di Tarzan* - Testo sonoro da recitare (gridato, declamato).
Il cinema è dei tecnici... solo dei tecnici... il cinema è figlio della tecnica... solo della tecnica... è ora che i tecnici comprendano che il cinema appartiene solo a loro... fino a quando i tecnici vivranno sugli stessi comodi della classe borghese resteranno dei bravi borghesi al servizio di altri borghesi... i registi... i registi detengono la Cultura-Potere... che usano... per condizionare... i tecnici sono vittime, servitori del pregiudizio... il braccio e la mente... cervelli paranoici di registi i cui film sono un delirio di masturbazioni culturali... usano il cinema come proprietà... vi sublimano la loro impotenza... ma i tecnici continuano a non capire... restano succubi devoti ai finocchi della cultura... i tecnici figli che cercano il padre... cosa aspettano a diventare adulti... fanno i film per servilismo... incapaci di essere se stessi... via gli operatori cultarali dal ci-

nema... ma i tecnici restano inferiori verso chi possiede la cultura... non capiscono... La Cultura borghese è Potere che condiziona... giudica la Tecnica... quanto tempo ancora... prima che i tecnici vengano alla luce... quando i tecnici faranno i loro film... quel giorno nascerà il Cinema... un cinema fuori dalla mediazione culturale... un cinema di tutti... fatto solo da tecnici... il cinema è dei tecnici... solo dei tecnici... No! al cinema-arte... fuori gli artisti dal cinema... Oggi il cinema è una selezione-catalogo di nomi-miti... propagandati... pubblicizzati dagli illustri sapienti... della Cultura-Critica... via dal cinema i registi-bluff di fronte alla cinecamera inermi... poi dicono: « il film che ho girato... » ... ma quale?... se invischiati nell'ignoranza... tremano entro il sacco dello chassis-buio... il buio inavvertito dalle mani del tecnico... mani sicure che lavorano al buio... mani rozze le mani del tecnico... lodi alle mani sapienti del colto regista... venerato... esaltato dall'industria-cultura della Critica... i critici possiibli registi... parlano dei registi... del cinema-istituzione... il cinema per il film a passo normale... setta di ciechi masturbatori... il 35mm. è un formato bastardo... guardatelo attentamente!... tecnici svirilizzati dal credo nei miti... condizionati dall'industria col marchio della tradizione... tecnici che non si sentono tali... all'altezza di sé... aldifuori dell'etichetta di « professionista »... passo 35... camera di marca... uomini-ombra... i tecnici all'ombra della cultura... in nome della *cultura* alimentano... producono... un cinema che non tiene conto di loro... che è contro di loro; di cui i tecnici sono schiavi... schiavizzati... quando i tecnici capiranno questo... sarà la fine di un apparato-potere-criminoso... del Cinema-Borghese... industria-macello... le sale cinematografiche... macellerie munite di schermi Moloch... che fabbricano spettatori borghesi... la buona carne... cibo del Cinema-Potere... il cinema è dei tecnici... solo dei tecnici... la storia è percorsa dall'intera umanità è percorso-contenuto dell'uomo-cosmo... e la tecnica è cultura... la cultura è tecnica, è « Unità » ripartita nel Tutto-Comune-Esistente.

L'inverno del '70-'71 fu un periodo difficile per Bargellini. Risalgono ad esso alcuni dei testi più contorti fra quelli qui presenti. Non potendo, per ragioni economiche, procedere nella lavorazione di Ricordi del futuro, *tornò all'8mm., e nella primavera del '71 terminò un film esemplare nella sua semplicità,* Due silenzi e un'armonica, *in cui racconta la sua esperienza di meditazione solitaria. S'è detto che l'acutezza di Bargellini si rivela sempre nella scelta prosaica: egli recupera il senso vero di un'esperienza (quella erotica, qui quella religiosa) servendosi di materiale compromesso, scaduto, senza chiedere aiuto a totem culturali. Così il film si apre con una serie di oleografie tratte da un'edizione popolare della Bibbia: queste sono seguite da foto di interni di basiliche, funzionali nel senso di quell'avvicinamento. A parte alcuni amici, il film è occupato in primo luogo da Piero, che è solo. La religione, scrive Whitehead, è ciò che l'individuo fa con la sua solitudine.*

DUE SILENZI E UN'ARMONICA: testo. « ... te lo dico oggi perché tu possa domani... » ...proprio così, io posso coltivare fiori nel Sole, che ogni essere umano da qui può vedere. È meraviglioso! Non ti pare? Te l'ho sempre detto che la tua 'scienza' è una illusione. Le tue bombe H-Atomiche possono distruggere le città, ma non i miei fiori. E a te questo non piace, già! Hai perso il 'potere': ora non ti resta che la paura.
Eh no!, non puoi uccidermi. Prima sì: potevi prendermi, mettermi in prigione o in manicomio, farmi fuori, adesso non più. Perché eh? Perché posso sparire. Non ci credi? Tanto meglio per te, ma non ne

sei sicuro ehe. E intanto io continuo a 'negarti' con i miei fiori. Su di me non hai più potere, non puoi farmi tacere. Come vedi sono io che ti ho preso, e non solo: posso farlo quando voglio, a tua insaputa e senza che tu te ne accorga. Ma che fai! Perché ti disperi tanto, quando hai una via di salvezza? È semplice sai, basta che tu diventi come me. Vedi, devi soltanto amarmi, non devi odiare più nessuno. Così, se ho sete e ti chiedo un bicchiere di acqua, devi darmelo con amore capisci? senza sfruttarmi. 'Am-a/o-re' vuol dire tante cose: tutto ciò che oggi mi togli, m'imponi e mi impedisci di fare con la forza non è amore né verso te stesso, né verso il prossimo tuo. Quindi se vuoi coltivare quei fiori, devi soltanto amare me e tutti quanti allo stesso modo. [13.III.'71]

Piero ci diceva che voleva partire per l'India, ma rimandò più volte il progetto. Fu arrestato nell'estate del '71, ma già prima aveva steso il progetto di film che segue, di cui si sta occupando ora (è stato liberato — temporaneamente — nell'autunno del '72).

IL WILLIAM BERGER, film per tre sonate ed un balletto. *I sonata:* Oh! Carrol, *II sonata:* Cesare Borgia, *III sonata:* Beatitudine del veleno in Lucrezia. Il film è dedicato a Carrol Lobravico. Testo: William Berger, Sperimentazione e metodologia applicata alla tortura.
Infliggere e far soffrire il 'possibile' dello spasimo, stimolando e mantenendo clinicamente sana la vitalità del soggetto, in modo da provocare la massima sensibilità al dolore. Procedimento garantito da costanti e severi controlli che assicurano per l'intera durata del trattamento una tortura costante.
Non un film, ma soltanto 'proiezione' Luce di immagini Nella comune 'visione' riflessa Dallo schermo Si irradia, cala negli spettatori Accende il passato nel presente — il presente —
Balletto: « Lo stato e la chiesa nella gestione del potere ». Il Potere è fondato sull'Arte: il Capitale che il padre lascia al figlio mediante l'*arte di tramandare.* Dinamica politica del potere: I. Inoculare nei cittadini la superstizione. II. Le forze di polizia coadiuvata dai borghesi iniziano (continuano) la caccia alle streghe. III. Riconoscimento, perquisizione e arresto della 'strega'. IV. Incriminazione e interrogatorio, abuso, carcere e manicomio. V. Ostracismo borghese. Tortura della 'strega' in attesa del processo. VI. Processo, Sentenza e Condanna a carico della 'strega' sopravissuta alla tortura. VII. Per la 'strega' riconosciuta 'colpevole' la *reclusione*; se riconosciuta 'innocente' (raramente) avrà subito la fase V., per non aver commesso il fatto.

Si conclude con la scheda di un film più vecchio, ma stampato solo di recente. La lucidità di questo estremo trasferimento non ha bisogno di essere sottolineata. Lucidità originaria (e compassionevole) che si trova al termine della regressione, della travagliata ascesi di Pierfrancesco.

STRICNINA (tournage 1969, stampa 1973, 16mm c m 7'). *La storia*: è la morte di un cane girata a posteriori, una morte violenta perché procurata nel gabinetto di un veterinario; un uomo in camice bianco inocula la stricnina... *Il film*: dopo c'è un istante in cui gli occhi dell'animale emettono lampi blu-violetti, poi più niente ma solo nella apparenza. Ora tutto è dolcezza, ciò che continua è la morte: il viaggio nella morte — la trasfigurazione — le immagini che tornano per scomparire dalla memoria escono dal ricordo nell'ambito di un vortice

purificatore che le riconduce all'*essenza*: è il graduale scomporsi della immagine nella forma poi nei colori quindi in luce, infine è l'inizio: la vibrazione, la matrice del suono della luce della vita. È il *cosmo* che rende quella carne buona da mangiare per un milione di anni.

1. Piero Bargellini è nato ad Arezzo, il 5 gennaio 1940. Ha comprato la sua prima macchina da presa a 20 anni, per riprendere corse automobilistiche. A 25 anni, cineamatore ed impiegato, nelle ore libere filma, sviluppa, monta e sonorizza pellicole. Nel 1968 entra nella C.C.I. Ha fatto alcuni lavori per la RAI. Vive fra Roma ed Arezzo.

2. *La striscia* febbr.-marzo 1966 8mm bn sm 18fts 15'
... vogliate gradire questo semplice bouquet di parentesi appena sbocciate ((())) maggio-giugno 1966 8mm bn sm 18fts 35'
Questo film è dedicato a David Riesman e s'intitolerà capolavoro maggio '67 8mm bn & c sm 18fts 40'
Saluto genn. 1968 8/16mm bn sm 18fts 3'30"
Morte all'orecchio di Van Gogh agosto-sett. 1968 8mm c sm 24fts 65' (Coda iniziale: 21'; I tempo: 22'; II tempo: 23')
Relazione filmata 1968-'70 8mm c sm 24fts 13'
Fractions of Temporary Periods (I parte) *ovvero Plans-séquences per una bambina* 1965-'68 8mm bn sm 18fts 28'30"
360° di Cinediario 1968 8mm bn m 18fts 22'
Macrozoom luglio 1968 16mm c m 24fts 3'41"
Water-Closet ovvero attesa ad una defecazione agosto 1968 16mm bn m 24fts 2'11"
Baraccone agosto '68 (stesso giorno del film precedente) 16mm bn m 24fts 3'30"
Tempo-Tempio-Ritratto febbr. 1968 16mm c m 24fts 4'41"
Stricnina 1969-'73 16mm c m 24fts 7'
Fractions of Temporary Periods (II parte): *Due ore pomeridiane della bambina* genn. 1969 8mm bn sm 18fts 21'
Trasferimento di modulazione febbr. 1969 16mm « panortocromatico » m 24fts 9'
Abbandonate ogni illusione, preparatevi alla lotta primavera 1969 16mm bn & c so 24fts 40' (scritto e diretto in collaborazione con Stefano Beccastrini e Marco Melani, prodotto dal PCI di San Giovanni Valdarno).
Nelda 6 agosto 1969 16mm bn m 24fts 3'
Un ottofilm di pierfrancesco bargellini (prima parte di « La grande esibizione magica ») agosto 1969 8mm c m 24fts 32'
Zukie gennaio 1970 16mm c so 24fts 21'
Gasoline marzo 1970 16mm bn m 24fts 14'
Bacino Casa del Lupo o Di Antonio, Massimo e Piero 1970 16mm bn so 16' (esiste solo in stato frammentario - n.d.c.)
Oracolo 1970-'71 8mm c m 6'
Due silenzi e un'armonica (seconda parte di « La grande esibizione magica ») aprile 1971 8mm bn & c m 18fts 30'
Erinnerung an die Zukunft 1970 - in lavorazione 16mm bn & c so
Dove incominciano le gambe (terza parte di « La grande esibizione magica ») 1973 - in lavorazione 8mm c m
Bargellini ha inoltre firmato, senza però contribuirvi di fatto, al film collettivo della C.C.I., *Tutto, tutto nello stesso istante.*

(I dati della presente filmografia sono stati gentilmente forniti da Adriano Aprà).

3. « Morte all'orecchio di Van Gogh », « Trasferimento di Modulazione », « Fractions of Temporary Periods », *Cinema & Film* 7-8, inverno-primavera 1969.
«Tecnica di sviluppo - momento creativo di *Trasferimento di Modulazione*», cit. in nota da A. Aprà nel suo articolo « Prometeo liberato », *Cinema & Film* 9, estate 1969.

GIANFRANCO BARUCHELLO
IMMAGINI FORMAZIONE DI –

Per Baruchello, come per il suo maestro Duchamp, il poetico si reperisce innanzitutto nei processi subconsci, e questi vanno letti senza batter ciglio, con esprit de géométrie, *in funzione liberatoria ed antiborghese. Bunuel, col suo surrealismo umanistico e dolorante, accetta la distinzione fra struttura e sovrastruttura, ma per lui struttura è l'area dell'Es, che in ultima analisi fagocita tutto il mondo; Baruchello, come tutto il dadaismo cui egli si rifà, accentua in senso espressionista la donnée surreale, si fa catalogatore di musei dell'orrore, la sua freddezza nasconde il ribrezzo. Insomma, l'uno si occupa dell'istinto di vita, l'altro dell'istinto di morte.*

Tuttavia tale schema è fuorviante perché ovviamente nessuna opera originale si risolve del tutto nelle sue fonti, ed in Baruchello esiste tutta una vena ludica, un'ironia che non è sempre sarcasmo, come rivelano le mordaci idee che si riportano sotto. Idee di film, di libri, di quadri: la distinzione qui proprio non conta. Tutto ciò che Barachello fa si muove da una matrice centrale e si costruisce attraverso operazioni sempre vigili, anche quando si tratta di trascrivere un sogno.

Film dunque come trascrizioni di idee, assai lontani da un piacere legato alla singola immagine. Al limite può accadere per essi quello ch'è vero di certi film di Warhol: saputa l'idea non v'è più bisogno di vederli. Così nessuno leggerà il libro bianco (tutto) di Virginia Woolf e di tanti altri. Basta sapere che c'è. Ma i film di Barachello di solito comunicano operazioni, che si potrebbero forse anche raccontare altrimenti, ma che, giacché ci siamo, aspettiamo di veder concluse sullo schermo. Questo loro partire da un'idea centrale li avvicina ad altri film di cui si è detto e si dirà in queste pagine.

Il professore di dormiveglia congettura sull'esistenza autonoma dei fatti onirici: SE NE ERA PARLATO PRIMA. Le palpebre si appesantiscono, appare il *cappello di lana rosso* che DOVEVA essere indossato. Al risveglio il fatto appare banale.

I tre giovanotti giapponesi specialisti in sessaggio hanno attribuito il sesso a ventimila pulcini nelle ultime otto ore. Il loro lavoro prosegue.

Una rapida salita fiancheggiata dai giardini delle villette unifamiliari. La percorrono due personaggi in costume da « parente della vittima »; cappelli di feltro calcati sulle facce da contadino, impermeabili grigioferro cangiante al rosa oppure blu scuro, di plastica. Il loro sguardo è rivolto alla macchina da presa.

Come sopra ma con la variante « in-attesa-dell'esito-dell'operazione-(grave) ».

Viene illustrato l'uso — reso ora obbligatorio — di un fumogeno personale per ufficiali superiori delle forze armate. L'apparecchio, di cui si osserva una visione di insieme, si porta a spalla come uno zainetto.

Un mongoloide di età incerta, vestito con cappotto di cammello, aspetta insieme a una sua accompagnatrice sull'orlo del marciapiede. In quel punto *non* si attraversa, i camion passano veloci. I due non vogliono attraversare, aspettano e basta. Vengono lì tutti i giorni.

Allo sportello dei pacchi si bollano anche le patenti di guida. L'impiegata apre via via i documenti, li guarda, mette la marca e timbra. Un uomo porge il libretto, lei lo apre, lo esamina bene e si fa il segno della croce. Sta suonando mezzogiorno.

Il titolare del negozio « Geometria dell'avantreno » assiste all'inizio delle attività mattutine dei suoi dipendenti. Il primo cliente, un anziano signore dall'aspetto distinto, vestito di marrone, viene colpito seccamente negli stinchi da un grosso cerchione polveroso. Pardon, dice un operaio.

Si sa che le collinette testimoni di Castelnedolo e Ciliverghe (più a occidente) possono rappresentare il Mindel e il Günz.

Un gruppo di persone (uomini donne e bambini) siede su una tribunetta che ricorda quella degli stadi di atletica leggera. Il gruppo guarda in silenzio un uomo che, sputatosi sulle palme delle mani, afferra il piccone e alternandone l'uso con quello della pala, scava una profonda fossa fino a scomparire. L'uomo, stanco, esce dalla fossa e se ne va. Il pubblico si allontana in silenzio.

Si sceglie una certa quantità di materiale di partenza nel catalogo di un laboratorio specializzato in « effetti speciali ». Si monta poi un film, tutto di effetti speciali.

Si può fare un film sul film partendo da materiale di consumo, idiota. Cioè film commerciali o d'arte. Si può agire attraverso le operazioni parallele di a) selezione casuale e b) montaggio acausale, costruendo un prodotto finale aderente all'idea che la sceneggiatura sia il punto di arrivo, non quello di partenza, dell'operazione.

Cappuccetto rosso viene raccontato alla rovescia. Si inizia con l'operazione chirurgica sul lupo. La laparatomia riesce in parte; la nonna infatti è in gran parte digerita e non rimane che gettarne via i resti. Cappuccetto rosso è invece salvo e ripercorre le seguenti fasi: 1) Ach, dass ich dich besser fressen kann; 2) toc, toc, alla porticina; 3) Traversata del bosco); 4) raccolta dei fiorellini (o funghi) mentre fuori campo la voce dalla mamma dice: « te l'avevo detto, io ».

Si opera una serie di offese a un masso erratico. Si è in molti, da soli o in gruppo a offenderlo. In alternativa: si eseguono rituali propiziatori per riparare certe offese fatte, in precedenza, al masso erratico.

L'offesa al prodotto industriale. Si basa su una precisa analisi motivazionale dalla quale risulta che il pubblico ha ormai bisogno che i prodotti di consumo vengano in parte dissacrati dagli stessi mass media che li promuovono. Si instaura così una dialettica che conduce all'au-

mento delle vendite. Si prevedono dunque varianti d'uso ai prodotti, si instaura con trovate facili una contropubblicità che ipotizza, motteggia, demistifica, allude. Viene addolcita così la frustrazione del consumatore coatto.

Scaturisce un falò da un piatto di spaghetti al sugo: a dar loro fuoco è la stessa mano dell'addetto agli olocausti. Che si è vista PRIMA trafitta dal chiodo e irrorata di inchiostro color sangue. Quanto all'ovetto fresco di giornata: verrà schiacciato sul selciato da un pneumatico senza scrupoli.

Una lezione di lingua, come alla TV. Nomenclatura di azioni, gesti, oggetti. Tautologie didattiche di una coppia ebete. Per es.: una cena viene descritta da voci fuori campo. Voilà qu'elle mange des escargots... etc Bien sur du bon vin etc...

Si commemora il professor B. in una lezione dal titolo « una vita al servizio del pallino da caccia ». Si sente la voce dell'oratore che cita gli scritti di B. « ...poiché l'oro e il platino sono resi inaccessibili dal loro costo, è giocoforza che il piombo sia e resti il metallo preferito e incontrastato per la fabbricazione dei pallini... La produzione dei pallini nichelati, indispensabili nelle più prestigiose competizioni come le olimpiadi di tiro alla placca... » LA VOCE SI ATTENUA.

Una serie di suicidi. La condizione del personaggio è riassunta dal copricapo che indossa all'atto del suicidio. Un generale. Un poliziotto. Un magistrato. Un prete. Il papa. Suicidio alla pistola (nella tempia o in bocca) per tutti tranne per il papa che ha la scelta tra la pistola e i barbiturici. Perplessità del pontefice di fronte alla scelta.

Sulla successione grafica degli INSIEMI DI PAROLE: abbinamento di ogni « insieme » a una PAROLA GUIDA. Abbinamento dell'insieme di insiemi a una IMMAGINE GUIDA. Un tentativo di film. Nell'uno e nell'altro caso parola e immagine guida possono, sperimentalmente, essere nome, cognome, indirizzo e faccia di un uomo (donna).

Un film TRISTISSIMO; la moderna valle dei re e i suoi sepolcri. Scatolame per l'oltretomba. Sepoltura con scatolame. Le tombe, la tomba di famiglia. Antologia dell'onoranza funebre, dell'obitorio, dell'autoptico ecc. Un film che « più triste di così si muore... » (titolo).

La macchina fissa riprende il mare. Il Personaggio appare a tratti in campo lungo nell'angolo in alto a destra del fotogramma. È un bagnante che tenta goffamente di salire su un materassino di gomma. A parte questa apparizione che si ripete un paio di volte (sempre ai margini dell'inquadratura) il film mostra soltanto il mare. Il finale è costituito dall'attraversamento dello schermo di una nave cisterna che trasporta ACQUA.

Il portrait de femme si fa di profilo escludendo dall'inquadratura i tratti salienti del volto. Il lato sinistro (o destro, a seconda della posizione del soggetto) del fotogramma taglia via il profilo secondo una perpendicolare che parte dal centro della pupilla e rasenta l'angolo della bocca escludendo in gran parte i tratti somatici. La macchina è fissa, ovviamente.

Facendosi ospitare da una società per la produzione di pubblicità televisiva e cinematografica si dispone la cinepresa in posizione elevata su un praticabile più alto del piano sul quale opera la cinepresa dello studio. Ogni giorno, durante l'orario di lavoro si riprendono liberamente e con continuità personaggi, scene intere, dettagli, anche fuori del campo naturalmente. Si parassita cioè una produzione commerciale ottenendo materiale sufficiente a montare brevi film di fantascienza, o cochon.

Venti operatori cinematografici vengono sottoposti, macchina carica in spalla, a un test di selezione consistente in: 1) salto di muretto, 2) passaggio strisciato sotto un tavolino con ordine contemporaneo di fare i fuochi su due o tre punti estemporaneamente scelti, 3) gara a chi arriva primo correndo con passetti laterali incrociati. Mediante un test analogo si selezionano i fonici. Dieci operatori e dieci fonici (i migliori e i più rotti alle fatiche) vengono inviati a coppie (operatore più fonico) — per un periodo di mesi quattro e ogni coppia su itinerario diverso non sovrapponibile — in una serie di viaggi progettati in modo da coprire una buona parte della superficie terrestre. Ognuno riceve un elenco preciso dei soggetti da riprendere. Sono stabiliti anche i tempi di ripresa in modo da non superare le trenta ore di proiezione e ascolto alla fine del lavoro di ogni coppia. Le trecento ore di materiale ottenuto sono archiviate e classificate con l'aiuto di un modesto centro meccanografico. Da questo materiale si parte per il montaggio. Il film che ne risulterà non dovrà superare la durata di sessanta minuti.

Controllare il tempo complessivo assorbito dalla trasmissione giornaliera delle SIGLE delle varie rubriche televisive. Inoltrare all'Amministratore Delegato della RAI TV e per conoscenza al Comitato di Controllo una regolare domanda volta ad ottenere 1° l'abolizione delle sigle 2° la concessione del relativo tempo di trasmissione da dedicare a una rubrica fissa esente da censura, da trasmettere dopo la chiusura dei programmi serali. In caso di risposta negativa ripresentare analoga domanda ogni anno, fino ad accoglimento.

Ci si fa svegliare alla fine di una intensa fase REM e si registra al magnetofono quanto si ricorda, il più fedelmente possibile. Riversati i nastrini si tagliano le pause, gli intercalari, i colpi di tosse e quanto superfluo, e se ne fa una colonna sonora su cui costruire un possibile film. Il materiale onirico costituisce una seconda colonna sonora pronta all'uso.

Montaggio di film con variazione degli start colonna-scena. Si tratta di un esercizio atto ad annullare le assonanze spontanee parallelle derivanti dal montaggio colonna-scena. Si stabilisce una piano di varianti temporali negli start, mediante l'uso di numeri tirati a sorte (da uno a dieci: l'uno equivalente a dieci centimetri di avanzamento colonna rispetto allo start scena, il dieci equivalente a un metro e gli altri valori in proporzione). Con venti estrazioni a sorte si fa una tabella che poi si applica con totale libertà. Montando il film con questa tecnica che si ispira agli effetti decondizionanti del training autogeno,

l'operazione montaggio si definisce da sola per esaurimento. A quel punto il film può dirsi finito e se ne stampa la copia per proiezione.

Cortocircuitando le merci e i consumi si prepara un pranzo con monete metalliche (tre, quattro portate cotte con ingredienti diversi): si sottopongono, prima, le monete a un bucato e relativo ammollo.

Un tacchino congelato di produzione americana viene fatto a pezzi, sezionato e tritato. L'operatore, nudo, riconfeziona poi il materiale così ottenuto e lo « rispedisce al mittente », dandogli cioè sepoltura in una minuscola bara.

Si può anche: pensare per simboli puri un pensiero privo di PAROLE, dunque fare un film muto stando muti mentre lo si pensa e lo si fa. (Eventuale uso di sordomuti come attori di un film muto).

Una lectura Dantis fatta da un sordomuto, a gesti.

Pane burro e bambini: si preparano dei grossi pani tagliati a metà, imburrati. Si riempiono di bambini rosa, bambolotti di gomma cioè. Si legano le pagnotte e il loro contenuto. Un sacco, appesantito da un grosso sasso, trasporta le pagnotte e i bambini fino al mare dove viene gettato. Dal mare affiora il cadavere del negro che finisce in secco sulla spiaggia. Bambini fanno questi due funerali simmetrici alla rovescia.

Esercizio in cinque tempi. 1) Accorgersi di una persona o di un oggetto. 2) Attribuirle straordinaria importanza. 3) Eliminare ogni senso di autocritica e del ridicolo. 4) Parlarne (oppure: farne un romanzo, un film, a piacere). 5) Dimenticarsi dell'esercizio fatto, della persona, dell'oggetto. L'esercizio accresce la coscienza individuale fino alla crisi che conduce alla coscienza di classe.

Il colonnello di carabinieri grida nel megafono « this is my afro-asiatic side-kik Viola de Gam! ». La polizia circonda la villetta dove il folle si è barricato. Si sente l'altoparlante dell'auto gridare « Baruchello, vieni fuori, sappiamo che sei lì » (telefoto A.P.).

Avendo in mente il « grande affresco » dei giuochi olimpici organizzare una corsa campestre, o un decatlon senza atleti professionisti, meglio ancora se con una troupe di comparse del Teatro dell'Opera di Roma.

Riprese perfette, elicottero e macchina in spalla ecc. Si manda poi il film al festival di Oberhausen (Sportfilmtage).

Recupero dei sussidi audiovisivi sudamericani che illustrano il manuale di Marighella.

Sempre a proposito del film tristissimo. I primi piani della tomba in granito del cimitero di Rouen. Sulla tomba di Marcel Duchamp la frase: « D'ailleurs sont toujours les autres qui meurent ».

Far doppiare un brutto film comico (Ciccio e Franco) da preti della Radio Vaticana. O da professori di liceo. Si useranno le dizioni moderne come autocinetus, pirobolum atomicum ecc.

Una antologia di soli dialoghi salgariani; egli è Co..., non finì, la spada del corsaro ecc. ecc., Ah! disse Yanez in perfetto portoghese ecc. O

anche un semplice elenco di ideogrammi: la coscia di babirussa, le gengive rosse di betel ecc. ecc.

Pellicola a colori sfondata, esposta casualmente con filtri, carta di giornale, un fazzoletto, vetri, bottiglia, bicchieri, occhiali, successivamente. L'obiettivo della cinepresa guarda il sole direttamente, senza timore in una giornata di piena estate. Quel che viene viene.

L'auto s'accosta al marciapiede. C'è solo un muro coperto di scritte. Il personaggio scende dall'auto e si dirige verso l'angolo. La cinepresa lo segue alle spalle. L'uomo si ferma, fruga sul davanti del cappotto, lo sbottona frettolosamente mentre l'operatore gli si mette a fianco per mostrarlo da vicino e di lato. Il personaggio estrae una bottiglia di medicinale, la stappa, si riempie la bocca. Quindi gargarizza (contando mentalmente fino a 30) e sputa un lungo getto di liquido di color rosa.

Una macchina da 8 millimetri di poco prezzo con un buon grande angolare (munita o meno di paracadutino di frenaggio) viene gettata da un aereo o da un elicottero nel vuoto da almeno 2.500 metri. L'apparecchio è caricato con pellicola a colori. La giornata è splendida. Lo scatto precede di qualche secondo il lancio. Sigillare bene tutto con nastro adesivo nero e coprire tutto con doppio strato di materiale opaco per evitare l'esposizione da eventuale rottura della cassa al momento dell'impatto. Dare a questo breve film il titolo « Ultimo ».

Da *UNA SETTANTINA D'IDEE*, 1970

1. Gianfranco Baruchello è nato a Livorno il 29 agosto 1924. Nel 1961 comincia a comporre gli oggetti d'un suo museo personale con un *Revolver più legno o Profilassi della Rabbia.* A questo si aggiungeranno un *Monumento ai Non-Eroi*, un *Piccolo Nécessaire per l'Oltretomba, Cinquanta fucili in legno laccato in bianco per L.B. Johnson, Lo stato, la strage* (cimitero di opinioni su Valpreda), *Nei primi mesi del settantadue* (cimitero di opinioni su Feltrinelli) e altri oggetti. Dal 1963 espone in galleria e musei d'avanguardia in Europa e in America. Nel 1964 incomincia a realizzare film, e diversi progetti e azioni, quali la corrispondenza con il Pentagono (Washington, D.C.) circa la fornitura (non ottenuta) alle truppe combattenti U.S.A. del *Multipurpose Object*; le merci e servizi *Artiflex*; i *Teatri pacco*, inviati a domicilio dei richiedenti a mezzo posta; l'istituzione di una *Prigione privata Artiflex*, ecc. Ha una laurea. Vive a Roma.

2. *La Verifica Incerta* 1964 16mm c sm/so 45'.
Film derivato direttamente da una grande quantità (150.000 metri circa) di materiali di consumo (per lo più cinemascope commerciale americano degli anni 50/60) acquistati come rifiuti destinati al macero. Il film originale era costituito dagli spezzoni delle pellicole incollati con lo scotch tape secondo schemi di montaggio senza precedenti (la sceneggiatura era il punto di arrivo, non quello di partenza del film) e risultati da una cernita iniziale fatta mediante l'uso della tabella dei numeri casuali (random numbers). Dopo la prima proiezione fatta a Parigi per mostrare il film a Duchamp che ne era il 'protagonista morale', ne fu fatto un controtipo in 16 mm. (la colonna fu trascritta

in ottico) dal quale derivano le copie ancora in circolazione. Alcune copie pirata sono state fatte in Germania e a Parigi partendo dai positivi e dunque di qualità ancora più scarsa. Nella stampa del nostro controtipo fu conservata la distorsione delle immagini (appiattite dal mancato uso della lente cinemascope) e fu mantenuto il primitivo sfasamento tra queste e la colonna sonora. Anche il colore è quello del materiale originale ottenuto senza variare la filtrazione in corso di stampa. Il film è dedicato a Marcel Duchamp che vi figura appunto come presentatore dell'operazione.

Costretto a scomparire 1968 16/8mm c so/sm 15'.
Appunti intorno alla distruzione (operata a mano dall'autore) di un tacchino congelato di produzione americana. Alla distruzione fanno seguito altri gesti tra i quali la « rispedizione al mittente » dei *resti* imballati in cassetta modello per 'ossari militari'. L'accompagnamento consiste in inni nazionali e marce militari. Il film è dedicato ai concetti fondamentali del « sacerdozio laico militare »: disciplina, onore, e altri Sacri Doveri assortiti. In questo film l'apparecchio da ripresa è prevalentemente usato in posizione fissa.

Perforce 1968 16mm c so 15'.
E' un film girato tutto in esterni. Una favola priva di lieto fine che riguarda i bambini e i negri, ma anche gli spettatori. Cominciano ad apparire qui certi gesti rituali (la preparazione del pane e burro imbottito di bambini) che si rivedranno poi altrove (p. es: in *Norme per gli Olocausti* ecc.).
Suono e rumori sono prelevati da una registrazione eseguita nel '65 da Madeleine Riffaud nella giungla del Vietnam e da altre fonti.

Complemento di colpa 1968 16mm c so 8'.
Un negro e un bianco legatisi i polsi a vicenda attendono di essere fucilati nella schiena. Si vedono poi certe conseguenze insensate di quella attesa. Le immagini sono articolate con i suoni che comprendono la registrazione di una fase orgastica. Questa coincide appunto con la fucilazione « interrupta ».

In cold fact 1968 16mm c m 14'.
Viaggio tra più di mille immagini di un mio quadro dello stesso anno intitolato appunto 'in cold fact' ed esposto al Salon de Mai. Il viaggio è animato dai sentimenti e dalle depressioni suscitate dalla guerra del Vietnam.

Non accaduto 1969 16mm bn so 7'.
Cosa appare all'occhio nella fase veglia-sonno? Il cappotto del vicino appeso sul terrazzino della casa di fronte si muove al vento con una sua intelligenza parallela. Un crescendo dell'organo dei Pink Floyd ci conduce a scoperte elementari.

Norme per gli olocausti 1969 16mm c so 5'.
Intorno a certi rituali che oscillano tra gli estremi dello spreco e della crudeltà in presenza del territorio della paura. Il titolo rimanda alla bibbia, il primo vero manuale per l'uso e manutenzione.

Per una giornata di malumore nazionale 1969 16mm c so 24'.
Operazione scarsamente cinematografica che riguarda due semplici azioni: un bucato (ammollo e risciacquo compresi) e la preparazione di un pranzo di tre portate. In ambedue i casi — saltando tutti i significanti intermedi — vengono direttamente usate monete metalliche da cento lire. Anche questo film è stato girato con la macchina fissa.

Limbosigne 1969 16mm c/bn (copie monocrome in Ekta. blu) so 13'.
(e poi sale, indipendente, e si duplica, e si moltiplica); limbosigne, se tu vuoi, a(l)phone (...); laggiù (là in mezzo ai fiori, fioriti):
come un'orma (egiziana):
È una poesia di Sanguineti (T.A.T.) che legge un mio disegno fatto per il

suo 'Gioco dell'Oca' di qualche anno prima. Limbosigne era il titolo di una mia mostra fatta a Parigi nel '67 da Yvon Lambert. Occasione questa di un viaggio in Francia con Sanguineti. Limbosigne è il primo mio film che usa come colonna sonora la registrazione magnetica di un sogno al risveglio dopo la fase R.E.M.

I giorni di Lun 1969 16mm c so 16'.
Tentativo di ritratto « alla maniera » romantica con alcune intersezioni duchampiane (ma qui la vierge — ormai — nasce già mariée). Lun è il nome della ragazza.

A little more paranoid 1969 16mm bn/c (copie monocrome in Ekta, blu) so 12'.
Un sogno « smontato e riletto da voce 'non partecipante' alternata alla mia voce. Montaggio con estrazione a sorte dei singoli spezzoni.

In quarantasette secondi 1969 16mm c m 47".
La bocca di un bambino distrugge e ingoia un cono gelato. È il cono gelato di una serie di quadri miei detti « shibboleth ».

La degringolade 1970 16mm bn/c (copie monocrome in Ekta blu) so 16'.
Viaggio notturno entro i confini del corporeo. un film per Ilaria Piqueras.

Pietro Bessone e Renato Ghittoni, due gemme della lotta di liberazione 1970 16mm c m 5'.
Un campo lungo immobile di un luogo di morte.

LAP 1971 16mm c s (positivo + perforato magnetico 16mm.) 10'.
« ... Wenn ik mol no Hamburg komm... ». Il Reno è il Nilo d'Europa: il suo « viaggio di ritorno notturno » finisce nelle acque calde del mediterraneo. Nel corpo della Madre.

Peep sea show 1971 s8 c sv (su nastrino magnetico a parte) 19'.
Il corpo della madre, come già in LAP, è qui sovrapposto al mare (è il mare). La visione è in parte condotta e deformata da una lente di ingrandimento.

Beaufort n2 1971 ? 16mm bn m 5'.
Un « landing site ». Una manica a vento è più di una bandiera.

3. *Mi viene in mente* (romanzo), Schwartz, Milano 1966.
La quindicesima Riga. Prefazione-Rogito del notaio Tassitani-Farfaglia, Lerici, Milano 1967.
« Letter to William Burroughs », « Louis Philippe to Miocene », *Paris Review*, 1967.
L'avambraccio letterario, Geiger, Torino 1968.
Avventure nell'armadio di Plexiglass, Feltrinelli, Milano 1969.
Il Piccolo Proust, ?.

GIANFRANCO BREBBIA

Penso che il presente fascicolo occuperà una posizione originale fra documentazioni del genere a causa dell'arco d'esperienze improbabilmente ampio che esso copre. Infatti sarebbe difficile immaginare percorsi più antitetici, anche sul piano del rispettivo ascendente culturale, di quelli di Baruchello e Brebbia. Il primo acuto, informato, caustico; il secondo, a quanto egli stesso ci dice, ingenuo, costretto a lottare in un contesto provinciale. Eppure Brebbia non è affatto un cineamatore (nel senso negativo del termine) e se ne accorge presto: infatti Baruchello e lui hanno una vocazione in comune, quella dell'avanguardia.
Brebbia ha preparato un catalogo dei suoi mille e un film, una raccolta di idee, come il testo precedente, tutte vere ed in un certo senso brillanti. Ma hanno segno opposto, e quelle di Brebbia potrebbero intitolarsi « Le disavventure di un film-maker », e leggersi come una parodia del resto di questo libro. Ne emerge un vero eroe tragicomico, intelligente e sincero.
Nell'impossibilità di riportare tutto, scegliamo il momento della 'crisi' sperimentale. Seguono alcune schede più recenti, a scopo indicativo.

Periodo dopo il film ECCETERA (n. 35 1967 8mm 2 schermi bn c sv 24fts m. 120).
Proietto la sfera agli amici dell'avanguardia di Varese. Erano in tre quella sera. Dopo la proiezione e dato che ogni volta che mi succede qualçosa per cui sento il desiderio di dormire e riposarmi il cervello, prima devo assolutamente scrivere, ecco quello che scrissi dopo questa proiezione:

VANA è la tua insistenza e la forza in te racchiusa. Un velo di nebbia dirada la tua intercettività — ad intuire — che stai combattendo FANTASMI MOLLI i Quali usano la tua AGGRESSIVITA' PER SFIANCARTI E DISTRUGGERTI saziandosi poi del pulviscolo ch'è rimasto di te - 26-10-67.

E mentre stavo montando un film che mi ossessionava nel vederlo continuamente proiettato nel piccolo video. Avevo incubi durante la notte. Credo di non aver mai sofferto quanto soffersi con *Eccetera* in lavorazione. Scrissi così:

SFERICA TERRA
PERCHE'
Concepisti l'ultima tua creatura
TERRACQUEO GLOBO
PERCHE'
non t'accorgesti dell'esplosiva MATERIA che il suo SCIMMIESCO CRANIO conteneva
GRANDE PIANETA
ora sei serrato nel pugno del tuo GIGANTE. 21-10-67.

Poi vidi una donna passare davanti al mio negozio — una bella donna una di quelle sofisticate — e scrissi:

PRODOTTO di una PAZZESCA CIVILTA' che ti permette di generare creature non tue. 13-10-67.

Poi vidi nella stessa maniera passare un **barbone,** e scrissi:

Minuscolo sintonizzatore ora non ci servi più i tuoi transistor — captano esclusivamente la trasmittente di dio. 14-10-67.

Forse lo scrivere d'improvviso mi liberava l'occhio che era sollecitato da quelle immagini. Fu quel film che mi regalò la penna anche se un poco traballante. Prima di questo film era tutta un'altra cosa.
Poi scrissi ancora:

CRISTALLIZZATE MENTI
PROGETTATE LE CITTA' DI URANIO
CERVELLI ELETTRONICI
INCATENATI FRA ENORMI PARALLELEPIPEDI
ERETTI AL CIELO
COME SIRINGHE INIETTATRICI DI DROGA
TEMPESTE ATOMICHE
URLATRICI DI MALEDIZIONI
CORPI D'ACCIAIO
AFFERRATE LA MORTE. 10-10-67.

La colonna sonora di questo film mi fece altrettanto, e scrissi:

Monotone — striduli dolci note il mio essere si risveglia dal torpore agghiacciante vedo campi fioriti metallo grigio — fiori d'acciaio sono trasportato dal calore della fusione. Amo l'infinitesimo, libero. Amo il cielo e il nulla. Amo la terra rossa. Amo la lucertola d'oro irradiata dal sole invulnerabile. Amo la goccia soave cullata dal grande fiume inquinato. Amo i fondali violabili del verde mare. Amo le moltitudini incatenate alla civiltà. Amo il silenzio il silenzio. 3-10-67.

Avevo Giovanna all'ospedale per un intervento chirurgico. Nella sua camera v'erano suoi amici che le raccontavano barzellette. Ai piedi del letto di Giovanna v'erano quotidiani e riviste varie. Restai lì ad ascoltare le loro cose, però la mia attenzione era rivolta alle grandi foto a colori:

ROTOCALCO
INTUIZIONE DI UN REPORTER
SENSAZIONALE NOTIZIA
TELEFOTO
impaginazione distratta, divulgazione capillare, DANARO, INCHIOSTRO, DANARO, INCHIOSTRO.
pettegoleggi, distrazioni, IL SENSAZIONALE SI DILEGUA, SVANISCE, BRUCIA
LA MOSTRUOSA MACCHINA ORMAI E' IN MOTO — INDISTURBATA SI INGRANDISCE — DILAGAAAAAAAAAA
INVADE IL PIANETA. 20-10-70.

Come un miracolo successe che non volli più girare con la macchina da presa. Avrei venduto la cine se avessi trovato uno che mi pagava il suo valore. La dimenticai in un cassetto ed era mia intenzione smettere di fare film.
E scrissi ancora. Però mi accorsi che le idee prendevano altre proporzioni. E infatti:

Nell'immensità del creato, nella magnificenza del movimento, è stato possibile il collegamento astratto di esseri apparentemente viventi
CONCRETIZZARSI con il compito specifico di pulsare
IRRADIARE il raggio
INNUMEREVOLI altri ESSERI
COLATI. Apparentemente filtrati dal ripetersi del tempo restarono là nell'attimo fantastico irrimediabilmente colati nella situazione usualmente cristallizzata.

OPACHI
Il raggio sfolgorava nel buio oltre il siderale ramificato dalla sua immensa struttura
GENERAVA
satelliti rettilinei, sibilanti, velocissimi, dirottati ovunque, producevano ancor prima d'esser riprodotti
moltiplicazione di luce.
Operiamo nell'universo alla ricerca di qualcosa un miliardo di volte più luminoso del sole.
moltiplichiamo per un numero pari ad un'eternità di raggio solo allora avremo la possibilità di captare la giusta visione
avere l'idea per iniziare
l'IDENTIFICAZIONE del nome appropriato a tanto spettacolo. ott.-67.

Film n. 38: STEIN N. 1 1967-'68 8 mm c m m.60. Film graffiato
Fu una liberazione lavorare questo film. Sentivo che con questo lavoro avrei rivoltato tutta la mia concezione sul cinema. Il fatto di lavorare senza cinepresa mi tonificò. Poi lo feci vedere e piacque. Questa fu la prima mia scheda che non fu accettata:

Avere il privilegio di girare un interruttore e spegnere il sole, abbandonando il mondo nelle tenebre. Ascoltare il lamento umano invocare la Gialla Luce. Restare lì ad attendere per un tempo indeterminato. Sino a che avrai la certezza che tutti gli uomini si siano ormai rassegnati alla perdita di quel meraviglioso diritto.
Avere la possibilità nel frattempo di sostituire ogni cosa preesistente sul globo; trasformando collocazione, dimensione, forma e colore di ogni oggetto.
A questo punto — tramite quel magnifico pulsante — farai riapparire una nuova luce — che sarà ancor più intensa.
Il mondo apparirà agli uomini straordinariamente allucinante; sì che gli stessi ne saranno talmente felici — che — pur conoscendo la tua impossibilità di prolungare quella magnifica situazione — in quanto non possiedi quel potere — senz'altro ti chiederanno di poter riavere — in periodi da loro stessi stabiliti — la possibilità di riavere altre nuove trasformazioni.
Creare un film inedito, completamente nuovo, opinando la percettività visiva dell'uomo stabilizzato sulla terra intorno al 2150.
Disporre mille miliardi di proiettori cinematografici, involticizzati nella stratosfera, in modo che possano contemporaneamente occupare in proiezione — al totale — la volta celeste.
Girare l'interruttore collegato a tutti questi apparecchi e trasformare la notte nel più luminoso spettacolo inimmaginabile. 23 marzo 1968.

Dovetti rifare tutto perché non piacque il concetto — non così mi dissero ma qualcosa di più tecnico.
Rifeci la scheda che sarà poi pubblicata con *Stein n. 2* su *Sipario.*
Ma successero cose che non sto a raccontare tanto furono deprimenti, così scrissi a *Mekas* a *New York.* Leonardi mi rispose ed il resto lo conoscete.

Film, n. 52: UFO (13.X.1968 8mm bn m 18fts 20'). Dati tecnici: 1 Diaframmare in ripresa usando il singolo fotogramma. 2 Davanti all'obbiettivo cine, io gioco come davanti al mio occhio. Quindi: via le regole tradizionali, spostarsi prego, *si gira.* 3 Cinematografare in singolo ft. senza preoccuparsi di controllare l'immagine da riprendere

(inquadratura). 4 Premere il pulsante che aziona il ft. singolo, escludendo un ritmo regolare, ma agire esclusivamente e reagire secondo il tuo momentaneo stato d'animo. 5 Montaggio in macchina. 6 Tentare (dopo un allenamento costante a macchina scarica) di riuscire ad ottenere il massimo della resa, tenendo conto (a) della documentazione, (b) del ritmo visuale, (c) del montaggio: cfr. 5, (d) rendere il film musica per gli occhi, (e) cambio d'obiettivo veloce e velocità di scorrimento pellicola. 7 Cinecamera usata come parte di te stesso. 8 Cavalletto, mano libera, spostarsi continuamente onde ottenere nel tempo di due ore quello che normalmente ci si impiegano mesi. 9 Portare lo spettatore all'esasperazione ritmica/visuale, controllando però il limite, suo, di rottura. 10 Dare il respiro finale (usando il rallentatore). Da *Il Giorno*, 14.X.1968, I fatti della vita. Monte Olimpino — Allo happening degli oggetti volanti il serpente del pittore resta a terra — articolo di Marisa Rusconi. UFO organizzato da Daniela Palazzoli e Bruno Munari.

Film n. 74: HKK2 (1970 s8 c m m. 50)... ho girato qualcosa di speciale ed ho già visto i risultati — fantastici. Ho preso una candela, sai di quelle multicolori le quali servono ad abbellire bottiglie; sgocciolando la cera provoca composizioni eterogenee. Dunque. Niente sgocciolii e vari. Mi sono munito di un cristallo da mm. 7. Ho montato sulla camera un superteleobiettivo per macrocinematografia ed una serie di prolunghe, al punto da esser costretto (io) ad appoggiare, quasi, l'ottica a contatto del soggetto. Mi son trovato immerso nell'infinito astrale. Una creazione di mondi nuovi mai invasi da chicchessia. Sopra al giradischi avevo... a tutto volume. Sai Massimo l'ho visto l'aldilà. Colorato, macroscopico e mi inserivo nelle più segrete costellazioni. La lampada fungeva da sole. Un sole bianco al quarzo, alimentato da cascate cristalline, imponendo alle croste astrali fondersi e scorrere lungo i canali provocati dallo stesso sole. Poi, l'inchiostro di kina scorreva ingigantito dalla macro e fuoco azzurro. Tante piccole particelle rigonfie d'aria calda erano radunate su fondo nero e da lì colava caffè in polvere come un'invasione di meteore rosse, bleu, verdi, viola le quali si tramutavano poi in rosso del più intenso. Bastoncini cinesi immersi entro questo liquido danzavano in singolo; avevano i bordi d'arcobaleno e verde. L'avorio della loro composizione, dava l'idea del vivo pulsante. Fili d'argento sprizzavano fuori da un cratere di plastica dal diametro di mm. 0,1 e sembrava enorme, più di un qualsiasi altro vulcano conosciuto. Una lampada più due lampade una avanti l'altra prospetticamente un poco più in là, varie di forme e di colori; poi sopra la cera calda e vischiosa. Una palla di vetro vecchio piena di crosta nera la quale vista con filtri azzurro, nero, rosso, ti portavano la stessa sfera da un ghiaccio statico ad una cometa solidificata dal tutto. Rimasi lì tutta la notte appiccicato ai fotogrammi e spedii la bobina augurandomi di non aver sbagliato i diaframmi. Visionai il film e una voce mi diceva « metti ... mettilo a tutto volume. Mi ritrovai nello stesso posto. Tutto era tridimensionale. Fuori, il silenzio era fastidioso, mi assorbiva tutta la musica e non mi permetteva di alzare i bottoni dei

toni. Così aggiunsi un altro altoparlante e restai solo nel mio mondo violaceo, con le mie stelle, i miei soli e tutto l'infinito. Mi sentivo in possesso da un meccanismo nel quale mi sembrava già di essere inserito da tempo. Sarà che lo vidi durante la ripresa sarà che in quel preciso momento ero disponibile al fantastico. È così Massimo. Ci voglio riprovare ora che l'ingresso mi è aperto. Ci voglio riprovare per scoprire qualcosa di più. (Da una lettera a Massimo Crevani, 19 febbraio 1970).

Film n. 104: ASTOR (1972 s8 12'). Graffiato con effetti pirotecnici.
Film n. 105: BET (1972 s8 10'). Graffiato con effetti invisibili (visibili solo in moviola).
Film n. 107: BAZAR (1973 s8 8'). Graffiato con effetti sensitivi (occorrono certi arnesi ausiliari, con i quali si assiste alla contemporaneità delle due cose: la visione e la sensibilità).
Film n. 108: TOSTRA (1973 s8 c 13'). Passi attraverso l'aria che ti comprime — vedi sfilate tratteggi bianchi — gialli — e praterie verdi — segnali rossi — automezzi a mezzo occhiali contro il sole che t'arriva negli occhi — cerchio ed il centro un tipo d'arnese che ti dà la possibilità di fare del rumore. E vedi dietro tutto quello che ti segue. Poi ti fermi e vedi mare e bandiera: la nostra. Una bicicletta appesa come un impiccato a fior d'acqua (viene sfiorata aritmicamente da onde leggere). Personaggi: i soliti ma effettivamente inquadrati dentro quell'obbiettivo da 120 per 16mm. Finisce col ritorno a casa.
Film n. 109: 50°. Girato il 2-5-73 data del mio compleanno — in casa mia vedi saltimbanchi belle donne — balli e giochi ed io con le bretelle ed un certo berretto e la torta con 5 candeline e ginnasti — sai come vanno queste cose.

● ●

1. Gian Franco Brebbia è nato a Varese il 2 maggio 1923. Il suo primo film, Go-Kart, è del 1962. In seguito ha realizzato, fino ad oggi, 109 film. A Varese, dove vive, si occupa di moda.

3. « Stein (2) », *Sipario*, 266, giugno 1968.
« UFO », *Ombre elettriche*, 1d. dic. 1968.

PAOLO BRUNATTO
UNA LETTERA

Brunatto ha sempre fatto parte per se stesso, ma vale la pena di seguirlo nel suo viaggio-con-la-cinepresa in una cultura pop vissuta con aerea coerenza.

Caro Massimo:
È pericoloso parlare di se stessi; è che la cosa si presta a mille malintesi. Ma lo farò perché il mio Ego di autore non resiste alla tentazione... ed inoltre, poiché me l'hai chiesto tu. La vicenda ha inizio all'epoca del Festival di Pesaro del 1967. Ero andato lì, assieme alla mia diletta Poupée e ad alcuni amici, per vedere *amore amore* di Alfredo Leonardi. C'era anche una rassegna del New American Cinema, i film della Cooperativa che Mekas si era portati da New York. Allora avevo visto ben poco del genere: il film sul Living Theatre di Leonardi e *Immagini del tempo* di Mario Masini e parte del *Diario Europeo* di Taylor Mead.
Il New American Cinema di Pesaro, ricordo, mi colpì molto. E la visione di quelle opere, non sempre interessanti, mi mise addosso come una frenesia, una voglia matta di fare, anch'io, qualcosa di simile. Mi occupavo di cinema già dal 1960, avevo realizzato una quarantina di programmi per la televisione italiana, qualque documentario e un mediometraggio dal titolo: *Nous irons à Tahiti*. Stavo tentando di mettere su un *Don Giovanni* (dal libretto di Da Ponte) con Carmelo Bene, Maria Monti, Carlo Cecchi e Paolo Poli (Poli era l'unico dei quattro che non conoscevo, e con il quale, a dire il vero, non presi mai contatto). A proposito di Carmelo, tra il '66 e il '67 avevo realizzato, con Mario Masini alla camera, due documentari su di lui dal titolo: *Un'ora prima di Amleto + Pinocchio* e *Bis*.
Ho detto che l'underground americano m'invogliò ad autogestire il mio cinema, a lavorare senza le limitazioni della commessa, a rendere più vivente tutta l'esperienza di fare un film. Ma chi attirò maggiormente la mia attenzione alla Rassegna di Pesaro fu un giovanissimo film-maker newyorkese, fulmineamente sparito dalla scena: John Cavenaugh. Il ragazzo fu ospite a casa mia a Roma, dopo il Festival, in un momento particolarmente eccitante... ed eccitato della mia vita. Grazie a John ebbi la sensazione che la faccenda dell'underground travalicava i confini del cinema e tirava in ballo livelli della conoscenza mentali insospettati. In quei giorni vedevamo la gente del Living, ascoltavamo *Revolver* dei Beatles e stavo per partire per l'India, con alcuni amici. Minai i ponti dietro di me; abbandonai lavoro, casa e automobile e con un camioncino, 3 macchine da presa 16mm, 8000 metri

di pellicola, partimmo. Vagheggiavamo di un gruppo di cinema nomade, qualcosa di simile al Living, ma nel campo della cinematografia. A Kabul il gruppo si frantumò. Poupée ed io lasciammo il camioncino e incominciammo a 'fare la strada'. Avevamo un dollaro e mezzo in tasca, la Paillard, 2000 metri di pellicola, i Passaporti e i sacchi a pelo. Nasceva *Vieni, dolce morte*... sulle strade polverose dell'Afganistan e Pakistan, nella giungla nepalese, all'ombra dei grandi alberi di mango e nella luce dei bianchi templi dell'India antica.

Quando, di ritorno a Roma nell'inverno del '68, mandai il materiale al laboratorio, il tecnico che aveva sviluppato il negativo mi telefonò e mi disse: « Ho visto i negativi... Brunatto, lei è proprio deciso a farne stampare una copia? » e mi elencò tutti gli errori tecnici che aveva ravvisato nel mio materiale: sottoesposizioni, sovresposizioni, sfuocature, rigature etc. Ma *Vieni, dolce morte*... vide la luce lo stesso, e questa fu l'occasione in cui feci conoscenza di Amerigo Sbardella e Annabella, fondatori e animatori del generoso Filmstudio di Roma. (Apro una breve parentesi, per esprimere la mia gratitudine a Filmstudio, che dal '68 fino a oggi, con la nuova amministrazione di Adriano Aprà ed Enzo Ungari, è l'unico locale in Italia che abbia proiettato le mie opere). Ricordo ancora, come fosse oggi, le prime proiezioni di *Vieni, dolce morte*... al Filmstudio quell'anno: il pubblico era incredibilmente sensibile, percettivo e vicino agli autori. Leonardi aveva realizzato *Se l'inconscio si ribella*, Grifi faceva volare i suoi Orgonauti a carburante erogeno. Era il tempo di *Tropici*, il sublime film di Gianni Amico, fonte inesauribile d'ispirazione. Usciva Mario Schifano e il *Fico infruttuoso*, di Bertolucci, e tanti altri erano più o meno silenziosamente al lavoro sull'allucinante set dell'utopia. Mi sa che proprio in quell'epoca nasceva la Cooperativa del Cinema Indipendente, della quale io non feci mai parte. Cercai d'entrarvi solo qualche anno dopo, soprattutto per le insistenze di Piero Bargellini, ma ormai era troppo tardi...: la Cooperativa stava estinguendosi.

Tra l'estate del '68 e l'inverno del '69 girai *TAK*, un film a 8mm di 45 minuti. Potei realizzare l'operetta grazie ai regali di un gruppo di cinema underground di Copenhagen: ABCinema. Intitolai il film *Tak*, che in danese significa *grazie*. Infatti gli amici danesi non solo furono i nostri produttori, ma ci ospitarono, Poupée ed io, e per ben 4 mesi organizzarono proiezioni di *Vieni, dolce morte*... un po' dappertutto in Danimarca.

Tak è un'opera composta di 15 pezzi, che io ho chiamato « canzoni visive ». La struttura del film è quella di un LP di musica pop. *Tak* è un omaggio a questo genere di musica, e in questo senso è formalista e decorativo. I contenuti sono sottili, inconsci, quasi irriconoscibili.

Poupée ed io rientrammo dal Nord, dopo 2 anni di vagabondaggio, ricaricati dal successo che *Vieni, dolce morte*... aveva avuto in Danimarca, ma ci rendemmo presto conto che il pubblico italiano era ben poco interessato al cinema underground. Ricordo che al Festival di Pesaro del '69 al quale era appunto invitato questo mio film, la sera prima della proiezione Gianni Amico mi disse: « Non crederai mica

che il tuo film piacerà al pubblico e alla critica? ». Io invece ero convinto di sì... fino a quella domanda di Gianni naturalmente, che mi fece riflettere. Così andai in proiezione meno sicuro, ed evitai una profonda delusione. Solo pochi amarono il film e i critici quasi non ne parlarono, ad eccezione di Enzo Ungari, che scrisse un pezzo commovente su *Cinema & Film.*

Tra il '69 e il '71 realizzai un altro film a 8mm, il più lungo che mai abbia fatto (un'ora e venti scarsi). Cominciai a preoccuparmi allora della colonna sonora, di cui non mi ero minimamente occupato nei miei due precedenti film undergound. Fino ad allora mi ero limitato a mettere dei dischi, che spesso cambiavo da una proiezione all'altra. Era di moda, allora. In Danimarca avevo fatto anche delle proiezioni con dei complessi di musica pop. E a Cambridge *Vieni, dolce morte...* fu accompagnato da uno stranissimo gruppo di musica sperimentale... Dicevo che con il nuovo 8mm, *Oserò, turbare l'Universo?*, cominciai a preoccuparmi della colonna sonora. Infatti c'erano molti dialoghi. Ma come fare a sonorizzare decentemente un 8mm?; mi sembrava un'impresa difficilissima... Semai alla portata di un Piero Bargellini, non certo alla mia. Decisi allora di risolvere il problema così: il commento musicale l'avrei fatto io, suonando uno strumento, in sala durante la proiezione; i dialoghi li avrei scritti in forma di didascalia. E così feci. Risultato: la metà del film consta di didascalie... Non riuscivo a sintetizzare né dialoghi né monologhi interiori, sicché le scritte risultarono lunghissime. E forse questo ha irritato qualche spettatore. Fu durante la laboriosa e lunga realizzazione di *Oserò, turbare l'Universo?* che conobbi Bargellini ed ebbi modo di ammirare la raffinata e sublimata artigianalità delle sue opere. Egli è uno dei più puri film-makers dell'underground italiano.

In seguito, nel '72, realizzai il mio primo Super8, *La voce di Esta Joy*, che è dedicato ad Anna Lajolo, Guido Lombardi e a Andy Warhol. Quell'anno avevo ripreso contatto con la RAI, che mi comprò la sceneggiatura de *La fragola appetitosa*, un film che, credo, non si farà mai. All'inizio del '73 Poupée ed io decidemmo di rifare una capatina in India. Ma prima di partire curai l'edizione italiana di un film di Glauber Rocha inedito: *Cancer*, girato nel '68 a Rio de Janeiro. In India, sull'Himalaya, nell'estate del '73, ho girato un documentario super 8mm che s'intitola *Tashi Jong.* Tashi Jong è uno sperduto villaggetto di tibetani nell'Himalaya indiana. Questo breve documentario — non dura più di 21 minuti — è l'opera che mi è più cara.

L'underground è stata una sublime esperienza, una storia segreta. Ma le Catacombe hanno un loro tempo, ormai è il tempo dell'over-ground, della ristoratrice luce del sole e dell'abolizione delle frontiere egoistiche fra gli esseri umani.

Ci sono, per es., dei documentari che ho realizzato per la TV, come quello su Montale o quello su Pasolini, oppure un A come Agricoltura, sempre per la TV, che si chiama *Una piccola grande famiglia*, oppure il mio primo documentario con Jacinto Esteva Grewe nel lontano 1960, *Appunti sull'emigrazione - Spagna '60*, o ancora un breve 16mm realiz-

zato di recente nell'equipe della Karma Film: *Provino*, che amo quanto i miei film underground.
Amo molto il cinema fatto in qualsiasi forma, ma il modello di cinema che preferisco è il documentario, il documentario breve.
Spero con questa lettera di avere assolto il compito di presentarmi, almeno nella mia veste di Film-maker. Ti ringrazio fervidamente per avermi annoverato tra i pochi (alcuni sostengono che sono molti...), ma non sempre felici, autori del cinema *maudit*.

● ●

1. Paolo Brunatto è nato il 26 luglio 1935 a Parigi, da madre francese e padre italiano. Ha vissuto in Toscana, a Ginevra e a Roma. Ha studiato architettura, ma non si è laureato.

2. *Notes sur l'emigration-Espagne 60* (con Jacinto Esteve Grewe) 1960 16mm bn so 21'
Nous irons à Tahiti (con Christian Mottier; ediz. italiana con voce di Gian Maria Volonté: 1963) 1961 16mm bn so 50'
La noia (RAI - mai trasmesso) 1964 30'
Lo sbarco in Sicilia, La rivoluzione messicana, L'ipnosi, Kafka, Dostoevskij e altri servizi televisi soprattutto per la rubrica « Almanacco ». 1964. Altri — circa 40 — programmi televisi fra il 1964 e il 1967, fra cui un *Comisso* e un *Montale*.
L'angelo e Satana 1965 35mm c so 12'
Insomma (con Mario Masini) 1965 35mm c so 15'
Un'ora prima di Amleto + Pinocchio (su Carmelo Bene) 1965 16/35mm bn so 15'
Bis 1966 16/35mm bn so 18'
Padre Pire e altri servizi per la rubrica televisiva « Primo Piano », e due servizi per « TV7 ». 1966-'67
Vieni, dolce morte... 1967-'68 16mm bn sv 75'
Tak! 1968 8mm c & bn m 18fts 45'
Oserò, turbare l'Universo? 1970-'72 8mm c & bn sv 18fts 80'
La voce di Esta Joy 1972 s8 c sv 18fts 30'
Una piccola grande famiglia (RAI, per « A come Agricoltura ») 1973 16mm bn so 20'
Tashi Jong 1973 s8 c sv 18fts 21'
Pasolini, Cancogni, Alberto Mondadori, Neri Pozza, Zanzotto, Floris Ammannati, Riccardo Muti (RAI per la serie « Io e... ») 1974
Provino 1974 16mm c so 11'

3. « Vieni, dolce morte », *Cinema & Film*, 7-8, 1969.

ANTONIO DE BERNARDI

I film di De Bernardi si producono da una decisione che egli ha preso: raccontare quello che vede, confermare la sua attenzione con il film e, se possibile, 'salvare' se stesso ed il suo mondo nella sua opera e per mezzo di essa. Il cinema s'è sempre fatto in altro modo, con qualche eccezione (Lumière, Dziga-Vertov): il cineasta non è un occhio che guarda, ma il cèntro che sempre attrae e manipola l'esperienza in funzione del film, oggetto arbitrario da gettare sul mercato. Nessuno fa il film per amore delle cose, senza imporre ad esse uno schema esterno, ma attendendo da esse una risposta alla sua ricerca. Il regista è come quel turista che fotografa e poi scappa via: fabbrica una realtà pretestuosa e la fotografa per non guardarla, peccando contro l'attuale che pare così aver senso solo nell'ambito d'una sua fantasia. (Anche il documentarista dispone ciò che intravede secondo una 'scaletta'). Ma prendiamo l'atteggiamento ingenuo eppure particolaristico e dunque gretto del poeta familiare della domenica, liberiamolo da quei suoi limiti ed insegnamogli, con William Blake, a « vedere un Mondo in un granello di sabbia, un Cielo in un fiore selvativo, a tenere l'Infinito nel palmo della mano, e l'Eternità in una sola ora », e avremo il cinema di De Bernardi.

Fare un cinema che « accompagni nel vivere », *come gli* Essais *e la* Recherche *accompagnarono i loro autori: questo progetto diviene possibile per De Bernardi per un fatto tecnico. De Bernardi è uno dei pochi infatti ad aver capito strutturalmente il significato dell'8mm ed i suoi film nascono da questa intuizione. In superficie l'8mm non è che il 35 mm un poco rimpicciolito per dar modo al cineamatore e paterfamilias di produrre dei film mini-35mm. Stan Brakhage pensò invece che l'8mm potesse creare nuovi rapporti di visione, un film* da camera, *come vorrebbero essere i suoi* Songs, *che lo spettatore-acquirente centellinerà ripetutamente come si potrebbe ascoltare un disco, nella privatezza delle sue ragioni. De Bernardi, senza allontanarsi dalla constatazione fondamentale del basso costo, comprese che per la prima volta era possibile, per persone come lui, il* film-fiume, *che raccontasse tutto quello che c'era — secondo lui — da raccontare. I primi film-fiume (a 16mm) di Warhol sono provocazioni che ci parlano in astratto del tempo e dell'Empire State Building, ma non di come guardare e vivere. Quando, nei suoi film successivi, egli s'interessa veramente di ciò che le Superstars raccontano, i film sono ormai ricaduti in metodi e tempi di mercato: la situazione di* The Nude Restaurant, *il più bello di questi film a quanto io sappia, è artefatta anche se quello che appare non lo è, ed il film si esaurisce tutto nelle sue battute, che cessano di divertire dopo una prima visione.*

I film di De Bernardi sono invece sezioni del flusso la cui opacità non risiede in soluzioni particolari: egli sente che l'alleanza fra il suo 8mm ed il tempo reale rende inutili scelte quali la fissità di Warhol o manipolazioni più ovvie, che se il rapporto (o la fede nel rapporto) col mondo è valido, la presenza del filmmaker non ha bisogno di essere sottolineata con l'interferenza continua d'un metodo, ma è un dato inseparabile dal racconto che egli va facendo liberamente. Egli predilige un atteggiamento ingenuo, non privo di ambiguità, sia sul piano tecnico (De Bernardi ignora — o sostiene di ignorare — la 'tecnica' in quanto tale, è di fatto non si occupa di pulire e montare — se non per ragioni di carattere diverso — i suoi film, che appaiono così interrotti da code sovresposte, perforazioni, sequenze illeggibili ecc.) che su quello semantico: il

suo occhio guarda il mondo con inesauribile stupore ed affetto, ma è possibile che a tratti questi sentimenti si capovolgono, ed allora sentiamo quasi una sua repulsione, il film celebra ma anche trasforma tutto in tempo meccanico. È un'ingenuità che rende possibile la conciliazione della cultura decadente ed esotica, che De Bernardi ama, con una vocazione prettamente prosaica, che attraverso il film cerca sempre il confronto con la miseria delle cose. I film di De Bernardi sono inagibili non solo perché lunghissimi, ma appunto per l'assenza di ogni evasione a conferma delle inclinazioni dello spettatore: a prima vista essi ci dicono solo che le cose sono quelle che sono. Delirio, turbamento, canto si sviluppano da tale continuo, fondati però su questa miseria, forti di un sempre rinnovato impegno di guardare.

...e precipiti angeli neri
Noi che nel nostro feto Noi che piccole mosche ronziamo Noi avendo accumulato e sordamente il rancore
La nostra ignavia
E inetti! Salomé!
si schiudono intanto nel giardino segreto il tempo dei fiori gialli sarai ripagato avendo in prima muti sofferto Bocciolo la mia timidità melmosi, ora che nella luce solare siamo ambedue intenti a comporre.
Trasfigurazione, le schiere dei mediocri
Noi che periodicamente secoli Noi che mutiamo i templi multipli
accensione monte l'erbario corifeo
scrutare in volto l'orrore Bovary di sperdute terre Giungere per nave a Trebisonda sul Mar Nero e risalire l'interno l'inoltrata Erzurum, troni coppe grandi capaci Azzurro e
Viola
obliquamente sguardo mirare di lontano, i ludi MA QUANDO MAI POTRO' CON OCCHIO FATTO VERGINE?! LA VISTA SGOMBRA con l'occhio mio tentare i luoghi questi de l'eccidio il naufragio risalire conobbe la nudità del carcere pareti esilio le acque del Nilo dementialiter verga canceroso
Se non i trattati in cielo delle stelle
E la teogonia, getti di mandorle e oro
gli innumeri suoi tentacoli di donna multipla capace Chiamatemi Adamo la dea dei quattro volti e la figurazione!?
Noi che l'illusione coltiviamo, la vita? Mi sai dire cos'è la vita?
Fresche sussurran l'acque fra gli arbusti dei meli, e rose tutti i rami inombrano del bosco; e scende da stormenti fronde sacro sopore
la nostra scontentezza. Nude le braccia da le belle mani. Ma un pudore vaghissimo diffuso Diana Dafne Anfitrite Così ogni giorno drizziamo il cammino, là dove le Gorgoni hanno la loro dimora Cassiopea la moglie del re Cefeo e le Nereidi
appelli al mondo di calda tenerezza
gli Etiopi
la candente sua beltà il fratello Oreste la percorsa Hohe Landstrasse Ninive Ecbatana la Libia
così la sera affacciamo al balcone del mondo
La sentinella che veglia ai cancelli del Louvre... Vain eft cil qui amaffera Grandz biens, & trefors pour mentir, La Mort l'en fera repentir. Car en fes lacz furpris fera...
Sul mare di Creta navigava la prua rag-

giante di azzurro della nave essa portava Teseo e sette coppie di giovani ioni, o fiori che rossamente accendete la stanza Minosse
Ma ci volgiamo in avanti e soffriamo rimpianto. I nostri mondi. Le sfere colorate e facciamo collane di affetti che portiamo tra la gente appesa ai nostri colli
i nostri volti le nostre mani gli occhi le nostre labbra Distribuiamo sorrisi
Noi siamo allacciati legati stretti Le nostre dorate catene i nostri abbandoni i nostri molli respiri Noi sospiriamo
Oh! cielo del tempo perduto! Oh potenti idii! Oh rose profumate di Normandia, e mi lega il sentimento i luoghi questi del concepimento TERRA TU CHE CI VEDESTI NASCERE
i passaggi notturni lance alabarde Dieci Undici Dodici
e c'è chi opera esclusivamente nella sfera dell'affettività Orsù salpiamo e ci appaia lungi alle spalle la terra. Oh dea che le luci tue azzurrine gli infranti amori le vicende passate abbracci
e protraggono Si disfanno vicoli viuzze la salmastra laguna. Così si alzano ponti ed aprono al passaggio oscura pena sordamente il cuore le lunghe chiome sciolte sospiro,
e se fossimo del tutto vivi Non potere La passeggera E fuggitiva andava per l'altrui terre i vizi noi protraiamo Incesto Timidore notturni sogni zig-zag Di ragioni morali non mai direttamente, Didone e Enea la sacra immagine la vita eterna Amen.
Ah! Ah! Belinda, io sono oppressa e il tormento non si può confessare la pazzia lacrime dirottamente le diritte vie Salomone, le vicende perdute dorati lidi TU
che silenziosamente cresci appartato al concavo della tua culla né sai come noi uomini miserelli
e si prepara il destino la lunga tua strada intessuta
Nella apparente confusione della traccia
Si rammentano ore di quiete e silenzio che più non appartengono Il mattino e la sera Così tessono le quattro sorelle quattro O perduto fratello io ti ritrovo! LUCE SIA LUCE! E appaia, ma ci portiamo dietro... e gli illuminamenti
Frangono le bianche scogliere Pendarescou l'oro del Reno anello strega la foresta gli arti mutili la macchina del tempo felicemente insieme nella decisa luce fugato la scacchiera in lacrime i saluti il vuoto intorno di Narciso il porto nella emotività religiosi lettere sacrali aure bollettino in glifi e traduzioni Luminoso è l'abito che tu porti:
Dalle profondità della terra! Dall'anima mia mea culpa mea culpa mea maxima culpa! Da l'oscura valle di lacrime! Da l'accensione multipla infinita concatena...
Il padre Erodoto Strabone la tavola per belletto

gli uomini in fuga per acqua tolomei bandiera vibrazione sotterraneo culpa

nella confusione di tutti i principi il regno vegetale il regno animale l'umore acqueo sudori della terra Così conoscere dei corpi la fisica possanza gli attributi

giornaliero. E mi sovvien l'eterno e le morte stagioni e la presente e viva e il suon di lei,

la terra dei Faraoni le morte immagini Così c'è chi vive del tutto nella immaginazione Per alto tradimento l'uccello dal becco adunco e alitava nei sogni, e mi sovvien l'eterno

l'organismo vagina Il Regno Nuovo La dominazione Persiana Il Regno medio Apis e Ptah, Iside e Osiride

spargere

il profumo dell'origano lavanda e nel cerchio sorge Quando gli organi non ancora il suo cadavere il suo omaggio la pietà !Oh rotte nubi !Oh terre non mai pria violate !Oh cammini eccelsi !Oh cielo tu che di lassù ci assisti indifferi i corpi ritrovati le riprese spoglie i nordici abitanti la fredda tule i posti di nessuno...! spade incrociate Gà urgono nell'ombra la nostra sordità i bastoni che nodosi riprendere la via

Così l'uomo segato in due le opposte parti, il bastone ricurvo e il ventaglio. E chi potrà mai dire la dolcezza delle sere ottobrine il tramonto sole acceso sospeso cade Fresca a la fronte freschissima la brezza immobile e non poter appunto a niuno essendo il mancamento dire s'affollano infittire i volti giovanili infanti

Le presenze la domanda e mute al fratello mio carnale porgere l'altra guancia

volano

e immobilmente il cielo dell'ottobre Già il mondo il suo declino

Disfuma e la corolla aprendosi io misero inghiottito lo rimango i mille fiorellini rossi e bruni impennano i timidi cavalli E rossa luna

già che le vicende dei secoli passati le vite nostre terrene i dati le ombre coralline diadema di Venere i suoi bagliori rossamente fuoco e lontana Gemme di pietre avite Narrò le vite le morti e le fucilazioni i caldi giochi le notti e solaria !Bimbo!

Tu che silenzioso ammicchi e senza i denti

il piede l'elefante la giostra infine, o carne d'Ercole il cono di Vulcano tempio di Hera la foce del Sele Indicibile soffrire dello spirito che smarrito diviso

le bionde messi le pallide focacce e la sposa gentile depone l'ultimo dono corona di petali gli azzurri occhi i tespi gemme e marciscenti insieme impreziositi Ripercorrere, Oh! se cérilo fossi... TI MOSTRERO' IL DOLORE E LA FINE DEL DOLORE Sodoma Gomorra, Sodoma Gomorra, Sodoma Gomorra. Vedo il tuo corpo nel rampicante sinuoso, i tuoi

occhi negli occhi spauriti del daino, le tue guance nella luna, i tuoi capelli nelle piume del pavone, e nel breve incresparsi del fiume vedo i tuoi sguardi obliqui, Ma ahimè mio amore in nessun luogo trovo tutte le tue sembianze.

Come il film è un flusso d'immagini, così lo scritto, che spesso funge da sonoro, è una voce corale che tutto riduce al presente, ed affronta il rischio dell'indistinto, dato che non v'è illusione organizzatrice che regga, pur muovendosi sempre nella possibilità di emergerne.
La poetica di De Bernardi s'è messa a punto in pochi anni. Egli aveva iniziato nel 1967, a 16mm, con Il mostro verde, *uno dei manifesti dell'underground italiano.*
Realizzato in collaborazione con Paolo Menzio, il film utilizza smaliziatamente una quantità di linguaggi sperimentali, tendendo all'allucinazione e ad un pop truculento e chiassoso, ma mai ingenuo. Con i suoi due schermi sovraccarichi d'immagini diverse (o uguali ma spostate nel tempo) esso è quanto di meglio possa chiedere un pubblico a caccia di sensazioni: ma proprio per questo rivela un atteggiamento opposto a quello dei film successivi. I primi film girati in proprio da De Bernardi appartengono alla sfera del Mostro Verde, *di cui conservano la passione per il cinema 'espanso' e per i travestimenti. Ma hanno già un'aria più dimessa e sognante, meno orientaleggiante e siderale. De Bernardi pensa volentieri alle civiltà del passato, ma senza estetismo, scoprendo a poco a poco che la nostra vita è di per se stessa antica, senza che siano necessari travestimenti e tecniche spettacolari per rivelarlo. Al* Vaso etrusco *(ritratto appunto di quattro antichi etruschi torinesi, orribilmente travestiti) si aggiungono altri tre filmati per formare* Il bestiario, *film a quattro schermi a forma di croce sbilenca. Insieme a* Il sogno di Costantino (« un film in costume che approda a Piero della Francesca in senso 1968 romantico Beat, parte della cosa smaccata e poi truccata, c'è la morbosità il gran teatro il rito d'iniziazione l'opera di magia ») *formano il 'trittico'* La favolosa storia, *tutto svolto a quanto sembra all'insegna dell'immoderato spettacolo.* « Ma — *ci avverte De Bernardi* — c'è anche altro, è l'istinto ma anche una posizione riflessiva, è affidato all'occhio della mente e alle zone dell'intestino, le zone dell'innocenza e il trauma iconografico, la ossessione visiva della morte, il volto che parla e la fissità ».
Di poco posteriore è La vestizione, *in cui, a confronto con una scena-pretesto da lui inventata in collaborazione con Michelangelo Pistoletto, ciò che ancora interessa a D. è* « il volto che parla e la fissità », *cioè i dati che diverranno via via più determinanti. In* Fregio, *che è dell'inizio del '68, non v'è più un tentativo se non minimo di 'rappresentare'. È un momento di completa felicità: dai turbamenti del* Bestiario *De Bernardi passa alla più gioiosa e più vera ambiguità sessuale dei suoi allievi, che celebrano riti primaverili immediatamente trasferibili:* « è il fregio d'un tempio, diciamo greco: e cioè il film va in senso orizzontale ma senza soluzione di continuità ». *È la prima volta che De Bernardi ci mostra, come farà spesso in seguito, il suo mondo quotidiano, senza trasposizioni e paure.*
Questi primi film sono tutti dotati di una individualità ben definita e si rivolgono ad un pubblico non ipotetico. Ma nel '68 inizia l'esperienza fondamentale di Dei *che è la risoluzione di questo primo momento ed anche il primo film-fiume, che potrebbe procedere* ad infinitum *se non si esaurisse per ragioni esterne. Esso racchiude tutti i termini del cinema di De Bernardi, progredendo lentamente dalla fabulazione e sofferta mistificazione della* Favolosa storia *al piacere della contemplazione del reale. Il film (raccolto su sei bobine di ca. 120 metri l'una) fu pensato da De Bernardi come galleria di sarcofaghi*

etruschi. Su ogni sarcofago una coppia; sopra di essa, mediante sovrimpressioni nelle zone rimaste libere nel fotogramma, un'altra coppia; e ancora un'altra: coppie di ogni genere, tutte immobili, che mai consumano la loro unione. Ogni coppia è trattenuta sullo schermo, per una decina di minuti, nei quali si passa lentamente da piani lunghi a primi piani (ma non sempre). Questo spazio temporale permette di seguire ogni immagine nel viluppo delle altre su cui essa è in parte sovrapposta.

Il sonoro è costituito da alcuni materiali ricorrenti e sovrapposti: un canto indiano, il Clavicembalo ben temperato, *le voci dei ragazzini di* Fregio. *A questi De Bernardi aveva assegnato un tema in classe,* « La vita come », *ed è questo che essi leggono. Più avanti sono citate alcune canzoni pop ed un testo di De Bernardi, letto da voci adulte; in un'altra zona si sentono solo versi di animali. I personaggi, prima coperti di drappi e aggeggi che ne confondevano sesso e condizione, ritrovano a poco a poco (il film dura oltre due ore) la loro umanità, e con essa la loro divinità: verso la fine alcune figure singole s'impongono sulle altre e dietro ad esse s'intravedono i colonnati dei templi (di Paestum) che loro appartengono.*

la terra trema le piume di pavone il vivere quieto poema lirico epidermide Caino la strage di Erode e le Nereidi il passo, ma ahimè il duro vivere colomba Carmen la sera il riso Passarono

Straniere genti

il viso di nessuno Tra le pentite anime, smeraldo paradiso il termine e le resurrezioni l'ebete Qual ebete echeggiando di virtù le molte teste ghigno

Mentre vecchi attoniti smemorati girano in tondo nelle nostre anticamere noi scriviamo il libro dell'archeologia e vecchie madri parlano dei figli morti come non sapendo e Sardanapalo ectoplasma Santa Orsola Santa Lucia Antigone l'auriga, o Moire voi che il supremo destino Cloto Lachesi Atropo il ramo dell'ulivo la diletta Merope Penenlope Penteo la dolcissima Persefone... Deh!

lasciate che liberamente

un poco io dia sfogo alla mia immaginazione! Zurbaran Artemide Giacinto, fossa il Cristo di Velasquez Gesù giunto sul calvario è confitto in croce e muore alla presenza della afflittissima sua madre

chiama-

temi Ismaele! così l'auriga occhio vuoto fissa tese le braccia l'eterno estrema insicurtà Qual morto corpo l'abbraccio crisantemo solitudine di tra l'umana gente Necessità l'acquisto

salire verso l'alto essendo il

cono risplendente della luce

Isabella di Castiglia la via affannosa ansimando risalire le ricongiunte mani. O gioia! O diletta vista!

le ritrovate

spoglie le Argonautiche allora che Giasone Medea il senso della colpa, o mia diletta madre, la regina acque azzurre cimitero marino le varcate sponde l'accompagno Teseo lo che la prigione eterna lo che pavento... le nebbiose paludi dei racconti Sant'Eufemia Santa Irene Santa Marina il monaco Agostino Eurialo e Niso Sant'Ugo Santa Ines Santa Barbara tappeto la moltiplicazione dei pani e dei pesci Baltazzare gemiti perle

diamanti... Fu l'espressione di un lamento! atrocemente ucciso, la tempesta sull'Asia Si perpetuano le tradizioni essere e al di là delle parole Omni, Cesarea Chi non è con me è contro di me

l'assenza dell'ideologia Interrogati mutacismo gli spiriti vaganti e trascolora le braccia stese in croce il diletto sposo sorella morte corporale oltre il vento il figlio di nessuno nebulose la sposa Gigante cella È l'Alvernia un paese che non ha confini ed appaiono eterne le passioni Epito Merope la terra sono brutto e vecchio e sporgono i fiori la loro gentilezza amorosa Amores

Iniziate contemporaneamente ma continuate oltre a Dei, Le cronache del sentimento e del sogno *raccontano diversamente la ricerca della realtà di quel film. De Bernardi usa le sovraimpressioni ed il colore con la consueta semplicità che rivela inaspettate possibilità del colore cinematografico. Mekas ha scritto, un po' a casaccio, che De Bernardi è il Raffaello del cinema, ma i suoi colori fanno pensare molto di più ai manieristi, oppure a Delacroix e Moreau. Ma ciò che importa è che essi non sono ricercati pigramente, ma scaturiscono da una ricerca che si rivolge direttamente ai volti ed alle cose. Anzi, per ora le cose sono quasi del tutto assenti, e De Bernardi si ferma quasi esclusivamente sui volti (una volta ha spiegato che le riprese di* Dei *equivalevano ad una regressione alla sua posizione di bambino davanti ai genitori, cioè la coppia). Ma mentre* Dei *progredisce, pur lentamente, nel tempo, le* Cronache *sono come un libro con le pagine sciolte: ogni bobina di 23 minuti è un film, una cronaca, ed essa può essere proiettata in varie combinazioni con le altre, tanto nel tempo, quanto nello spazio (soluzioni a più schermi): di fatto ogni bobina è sincrona alle altre, anche se si nota in alcune una grande austerità, accanto allo straordinario pullulare visivo di altre (ad esempio il bellissimo Sogno).*

Le cronache del sentimento e del sogno. È un film nel tempo e nello spazio a colori, 8mm, per uno o tre o più proiettori contemporanei accostati variando l'iconografia di volta in volta. A seconda dello spazio e della corrispondenza tra l'io e il mondo e la disponibilità La pace interiore. La durata è variabile Dalla mezza alle quattro ore A seconda del grado di complicità che viene raggiunto da chi proietta e chi assiste. La colonna sonora è data da un giradischi e un registratore in sala.

Il film si è formato lungo tutto il 68 e 69, e parte del 70, si concluderà nel 71: si è dunque fatto pazientemente nel tempo. È lo specchio di me che mi cerco un'identità. Io che mi cerco negli altri e vivo nella mia isola e nel sogno. Non ha fine perché nasce da matrici di sentimento E io mi muovo nella sfera del sentimento, sempre, né puoi tagliare questo lungo filo che ti accompagna Ed è sempre tessuto. Ci sono i volti che hanno tutti un nome preciso ed anche l'hanno perso per assumere un altro e poi hanno perso anche questo. Sono io

Il film è l'insieme di tanti aventi la stessa fatidica durata di cinque bobine kodak unite una dietro l'altra, e la cosa è ripresa e ripetuta le tante volte. Per giungere alla fine della visione si passa attraverso: *Lune, Piena di fiume, Il giardino erboso, Ettore e Paride, Il castello, Il sogno, La strada del sole*, e così via. Sono queste appunto le varie tappe. C'è

il padre, la madre, il figlio, il fratello, i fratelli, le due donne, le tre, il ragazzo che sta fermo, la donna nuda, la donna amorosa, la gravida, l'io che legge, l'archetipo in parrucca, amleto, ofelia, edipo, la madre di amleto, i rapporti, l'io che è solo, clitennestra, la fine di troia Ettore è morto e v'è un chiarore a troia. Noi spettatori ridiamo di tragica gioia, eccetera. C'è la mia distanza. C'è il mio essere vicino, il mio essere fermo e anche il movimento L'accenno al movimento.

Ricordo che da piccoli giocavamo alle belle statuine, ognuno di noi assumeva una certa posa e poi si stava lì fermi ad aspettare che un altro dicesse chi era il più bello e la posa era aggraziata e fantasiosa A seconda appunto, e ognuno il suo ruolo che variava; il film è anche questo.

È anche comunicazione che io faccio a te in questo preciso momento nel mio linguaggio. Risponderai?

Nel film il mondo è a colori, senza sfondo.

Vorrei presentarmi senza etichette ed essere direttamente.

Il film è anche un invito. A te che leggerai affrettatamente questo foglio.

Ma non so bene che cosa mi dico. Eppure sono serio. Con le mie nevrosi e tutto.

Le opere e i giorni, *del '69, prosegue con un salto quasi drammatico il processo accennato nei film precedenti: De Bernardi elimina il 'drappo nero' che sempre sullo sfondo dei suoi personaggi estrometteva il mondo per dare adito alla sovrimpressione, e la sua tela si popola di oggetti, paesaggi, ambienti: il contesto in cui gli 'dei' vivono. Il fanciullo incomincia a scoprire, oltre il volto, oggetto di paura-amore, il mondo. Mentre persiste il rifiuto del montaggio, all'interno della unità inamovibile della bobina tutto nasce dalla situazione: lunghezza delle inquadrature, particolari, ecc. Il film insomma diventa un discorso, riscoperto al di là di ogni consuetudine cinematografica: spesso De Bernardi vede, carpisce le cose, spesso attende solamente. È un'attesa sempre ricompensata, o mai. La scelta prosaica è sottolineata dall'uso del bianco e nero — del tutto assente finora dalla filmografia di De Bernardi —, che dà un significato nuovo all'occasionale presenza del colore. Anche le sovrimpressioni sono messe da parte: dal vissuto non v'è scampo se non attraverso di esso. Il tempo del film non coincide con quello cui esso si riferisce, come in un piano sequenza continuo, ma le « 8 o 10 ore circa » di durata (il film si divide in tre lunghe parti), composte di inquadrature abbastanza brevi, ne danno il succo percettivo pur esibendone le dimensioni fisiche. In quanto tali esse costituiscono la soglia per la quale lo spettatore deve scegliere di passare: infatti egli capirà ben poco se non avrà vissuto almeno un paio d'ore di tanto trascorrere. Le cose che De Bernardi vede sono tutte oscuramente significanti, e tutte assumono andamento epico. Potremmo avanzare delle contestazioni alle ragioni di fondo di questa* mimesis, *non a quella desolazione e grandezza della realtà che ogni inquadratura esibisce. Sono gesti quotidiani, volti di amici, lunghe (mute) chiacchierate. Il materiale spoglio può far pensare ad una registrazione diaristica puramente personale, ma De Bernardi è troppo intento ad andare, attraverso il gesto, oltre il gesto, verso l'archetipo che non lo trascende ma ne è il più vero orizzonte. L'*Oedipus Rex *di Strawinski spesso accompagna la prima parte di* Le opere e i giorni, *cioè* La casa dei parenti, *suggerendoci che sotto i gesti comuni e a tratti distratti delle persone che appaiono si sta*

svolgendo una tragedia di cui essi sono i protagonisti immemori. Questa si rivela invece alla memoria mitologica di De Bernardi, e attraverso di lui allo spettatore.

LE OPERE E I GIORNI

La delimitazione di sé. Compiuti i trentadue anni...
Venite o figli dell'arte! Rigorosità geometrici l'esigenza di essere rigorosi geometrici
Inutile fingere di non appartenere a questo consorzio umano con questo gergo parole che dice proprio così Non si può ancora sfuggire ma io gli appartengo di lato Per metà In sogno In trance Per distrazione cioè quando venni concepito ma non fu neppure per sbaglio a quanto ricordo...

Ed eccoci di nuovo qui a parlarci della nostra infelicità, la mancanza delle opinioni i tulipani neri Verrà il tempo che, con questo grumo di cose disparate confuse che blocco mi stanno dentro Noi che cerchiamo di scorgere la via a stento A mano a mano insino a che l'emergere e fugge il tempo Lo spreco e la disperazione... Finalmente eccomi con la mia creazione ma tengo egualmente abbassato lo sguardo,

finalmente anch'io ho voluto a costo della vita rappresentarmi sfidando lari e penati i tristi emblemi della nostra tribù che già sghignazzando sui corpi stesi di nostro padre e di nostra madre le nostre genealogie... Noi esseri inermi della più grande rappresentazione ogni giorno ascosamente si recita le forze oscure degli esseri primigeni noi che nella realtà siamo permaniamo ignari... questa mattina così diversa che ci parla dell'india gilgamesh evtuscenko ireos lillà gigliola la finestra affacciata lungo sul fuori mauro dove sarà mai patrizia vorrei...
Eccomi, eccomi qui ora che un'epoca è finalmente trascorsa eccomi su questa cima di collina a contare le nuvole le formiche svagato Quando la realtà non ha veramente peso alcuno né conta che appunto io sia in questo momento quassù sulla nostra *casa dei parenti* dove nessun ospite ritorna a farci visita ma ci consola la ricchezza che devasta carnale dei sogni notturni di notte accanto la moglie fanciulla bellezza noi che due...

La grande festa degli uomini liberi vengono uno ad uno a coppie col sorriso la visita le ghirlande la festa, è un altro tempo È tempo di un nuovo agire tornerò le belle immagini colorate il lungo viaggio della estate ci attende e con quale animo mai lo affronteremo... fuggire! fuggire questa sequela di giorni gli affetti che puntualmente si ripresentano e non sai se sinceri ti legano le consuetudini le recite teatrali della domenica sera quando le famiglie lasciano momentaneamente le case e vanno ad applaudire le bimbe le figlie care che recitano confessare i propri problemi la difficoltà Il veleno sottile e profumato che quotidianamente noi con gli affetti i dolci i continui noi respiriamo accettazione le tante contraddizioni fughe che noi perennemente nel nostro cammino Discontinuo assente presente richiamo andata ri-

torno Si creano i falsi miti mondani collettivi gli inganni, ma che senso ha parlarci di certe cose? quando nella realtà ben altre cose nel profondo Ma perché sfuggi ci sfuggiamo?...
Così in mazzo cantiamo i rapporti testè conclusi nonconclusi le farfalle la calura il corpo è molle la testa la geografia del corpo che si disfa le due sedie vuote di rimpetto l'attimo che è né fugge i rintocchi le sette di sera...

E proprio ora mi viene il ricordo come se fosse un profumo la nostalgia mio padre mia madre che non ci sono più essi che sono le mie radici Mio Dio fa che si accostino a noi persone nuove e amiche Come avrebbe detto proust il profumo Ascoltando la sinfonia di Brahms e pensando all'Africa i crittogrammi...

e quando qualche volta siamo usciti usciamo dall'incubo ci chiediamo *Come è stato possibile.* Come è possibile usciamo guardiamo attraverso la porta aperta i fiori colorati i volti parliamo dell'infanzia... *Chi sono Io? Chi noi siamo?...*
Sperduti nei traumi Perduti...,

Le opere e i giorni *è il primo d'una serie di film-fiume, quasi un repertorio gigantesco di vita comune sullo scorcio degli anni '60. Ma, quasi a provare che a tratti il discorso della serie può raccogliersi in tempi più brevi e dunque più fruibili, esiste un film, girato poco dopo* Le opere..., *che in meno d'un'ora ne fa presenti le ragioni in modo esemplare:* A Patrizia, l'irrealtà ideale, l'oggetto d'amore. « Siamo partiti e andati lontano perché Patrizia ci aveva chiamati. Il film testimonia quello che abbiamo visto là e ciò che abbiamo ritrovato al ritorno a casa, le due cose unite idealmente. In più c'è un mio inventario d'amore e di visioni, nonché la ricerca d'amore, tra realtà e irrealtà, sul filo ideale e l'ossessione della mente ». *Le due bobine corrispondono a questi due momenti: il viaggio (in Marocco) ed il ritorno. Come nella II parte di* Le opere e i giorni, il viaggio, *De Bernardi guarda spassionatamente il mondo esotico sognato a casa, e ce lo mostra nudo, per quello che è. Sul paesaggio, a volte in primo piano, sono le persone, cioè gli oggetti d'amore, silenziosi come il paesaggio quando finalmente reperiti. De Bernardi li guarda chiedendosi cosa significhi amare. Di tanto in tanto, nelle zone a colori del film, appaiono sovrimpressi i sogni proibiti di De Bernardi: una preoccupazione per la carne riscontrata ed inseguita su tele rinascimentali e barocche della galleria di Capodimonte, se ben ricordo. L'improbabile opulenza del sogno, sempre in De Bernardi sottolinea con un certo compiacimento 'ingenuo', è solo una componente psicologica d'una più alta poesia del mondo, che giunge in questo film ad una particolare intensità.*

FARE IL CINEMA MI ACCOMPAGNA NEL VIVERE.

La premessa
chiedersi che cosa significa questo nostro durare trascorrere e poi definitivamente cadere
i personaggi
l'idea mitica di sé
io e gli altri che cosa sono

che senso ha oggi per me riprendere a fare
morire lentamente per agonia estenuazione
che cosa ci potrà ancora essere
l'immaginazione
le ossessioni
Temere che tutto il vivere per me sia soltanto una premessa, ma assolutamente questo è immorale

La creazione di altro da sé Oppure sé negli altri e nell'altro, la parentela uscire dall'età mitica Crolla su di me le sue rovine il tonfo non è vita attendere l'attesa, abbiamo cambiato casa esplorazione attendiamo il figlio o la figlia attendere se stessi, volano le rondini e tanti altri infintii uccelli il loro verso gli spazi assaporare il silenzio variazioni su un unico tema la vigilia mancare di intenzionalità Siamo esseri antichi, antica è la mia ossessione, antiche le nostre passioni siamo qui nel nostro volontario esilio Bisogna accettare la mediazione, al di fuori della crisalide Come è prezioso ciò che ci sta dentro La poesia è preziosa ma più ancora quello che ci sta dentro In noi, e accettare che le parti siano distribuite attorno a noi e abbiano nome le maschere viventi e amate odiate, il mio sentire per obliqui sentieri e incantagioni il già avvenuto e si ripete, Mentre la vita ferve intorno e ci attraversa a tratti, Icaro che giovinetto guida in erezione il carro paterno e bruno e i genitori rinnovano nei campi le antiche consuetudini Sono le spighe s'indovinano mature e piene l'odore del bruciato fervono i lavori

LA VOCE

la mia la unica la sempre uguale, in attesa di scomparire.

La cerchia magica *(1970-'71), il lunghissimo film che segue, sovrappone i materiali che nei due precedenti erano separati dalla narrazione: casa, viaggio, ritorno. Per sottolineare la contemporaneità ed equivalenza di quanto è vicino con quanto è lontano (apparentemente) De Bernardi è costretto a riammettere il montaggio, un montaggio che tratta ancora le inquadrature come spazi inalienabili, ma accosta per motivi ideali Italia ed Africa, che formano insieme la « cerchia magica ». Questo film complesso, il cui montaggio non è stato finora terminato, doveva riunire nel cerchio tutti i mondi di De Bernardi, anche quelli cinematografici: ritorna infatti la sovrimpressione, ad inserire un diaframma temporale (contemporaneità o separazione?). Infatti il film doveva essere la storia d'un'estate, ma al primo strato estivo, alternato dalle immagini africane, si sovrappone spesso uno strato d'immagini che mostrano gli stessi luoghi mutati dall'inverno.*

LA CERCHIA MAGICA. ED ESSERE IN TRE TEMPI. SIMULTANEO si nega lo svolgimento.

Io che mi sono Costruito tutt'intorno questo mondo che ora traballa tragedia mi crolla ripetutamente addosso il sinistro boato si spegne nell'eco della strada soffocando più alti gridi che stanno permangono soffocati al di sotto le pergole verdi come la superficie del lago liscia le

ruvidezze Noi che stiamo ognuno rinchiuso nelle proprie case ci abbandoniamo al telefono affidiamo i nostri messaggi senz'eco il nostro egoismo ci fa duri all'esterno Ora che il traffico è ripreso giù nella strada, questo mondo fatto di tanti nomi puntuali ad ognuno un volto indirizzo la via la storia comune ci accomuna ma anche ci rende distanti ci separa milioni di anni comuni soltanto le tombe possono contenere tanti segreti per sempre Vedo queste mura che cadono addosso si sgretolano In questa mia vita che vorrei mutare e dar via,

ma dove è ora bagdad la divina la leggendaria la quella su cui riversavano le nostre fantasie giovinette? l'uomo l'ha distrutta i mongoli sono giunti le orde i fiumi di carta bruciati i preziosi libri devastati costantinos kavafis e l'acqua scorre e porta lontano Ma se appunto ora nel presente tu giungi a bagdad non troverai nulla delle meravigliose cose che stupirono un tempo ma l'impassibilità del cemento del ferro del vetro a sorgere dal deserto...

I personaggi protagonisti C'era una volta un uomo C'era una volta una donna l'uomo era solo indossava un meravoglioso vestito trapunto di stelle e dal suo strascico nascevano fiori dai petali carnosi, ma la notte mi chiama ad osservare le vere stelle e stendersi C'è la città di St. Louis nel Senegal Il rovello arrovellarsi tentare di uscire le triade le costellazioni, sono i sogni che dorati compiono la notturna visitazione Siamo noi ancora Sono i giorni...

E quando come ora ogni volta giunge la piena del fiume che è segreto ovverossia la palude dilagando e infine ristagna sulle rocce si appiattiscono sparendo all'urto io soffoco e lancio l'ultimo grido alla gente che vede e assiste Proprio allora per caso andromaca libava solennemente ad ettore al suo ricordo e gli offriva tristi doni davanti alla città in un bosco sacro vicino all'acqua di un finto simoenta, così io in questa sera del tre dicembre che mai più verrà lo penso ai compagni che sono lontani e non vedo chi mi è vicino ed ama Negando l'io vorrei Spezzando il cerchio magico vedere ciò che al di là vive, e furono troia e cartagine E come tutti morirono la morte lunga la decomposizione, Annettere Fuggire, Evadere, Avventura Siamo qui Siamo altrove Ritorneremo, ma perché mi amate e con i lacci della vostra dolcezza le vostre voci suasive la vostra presenza che è sussurrata appena dall'ombra che sta qui intorno che nessuno vede io sento...

!Menzogna!Menzogna!Menzogna! le mie menzogne che qui sulla carta bianca si pongono di fronte Sono passati molti mesi dall'ultima volta che ci vedemmo Il peloponneso l'epiro il mar ionio l'isola di creta la sicilia Oh come tutti si cercano rincorrono in tondo Sono i due occhi divisi separati Sono le due facce nella terra la madre terra Noi tutti immersi sommersi ciechi la nostra pazzia che è sempre più muta i volti devastati deformi la nevrosi le vite differiscono Ritrovarci al bivio l'incrocio siamo qui e non altrove Noi apparteniamo a ciò che è altro e specchiamo il nostro stesso destino in mille gli altri...

!Ho ucciso!Ho ucciso! e sono sporco di sangue che io soltanto vedo Raccontatemi vi prego delle favole e le storie degli

uomini le vite Fatemi soffrire per gli altri gioire le loro gioie Non lasciatemi vi prego qui nel mio angolo a consumare nel silenzio le domeniche quando nessuno lavora ma vorrei fuggire viaggiare lungo i mari del sole e della gioia...

!Vieni su dunque! ti porterò nel regno dell'adolescente eterno Là dove il tempo s'è arrestato il giardino erboso dove crescono i sogni dell'anima bella ed il morbo...

e li abbiamo visti partire uno dopo l'altro in coppia o no chi commosso chi esultante chi tremebondo Sono i nostri amici Sono andati a svernare altrove ma ritorneranno...

Con Il quadrato: definizione di spazio, *De Bernardi ritorna alla narrazione diacronica. Il quadrato, prima di essere forse il rettangolo dello schermo, è l'aia su cui si svolge gran parte del film, che ha un centro quasi narrativo: una culla. Vediamo quello che circonda questo oggetto bianco, come il mondo accoglie la nuova abitante. Nei film 'lunghi' sembra che De Bernardi si muova verso un'austerità sempre maggiore, e lo spettatore è sempre più invogliato ad accusare De Bernardi di fare un reportage familiare. Ma dovrà tenere presente lo spazio* definito, *che è sempre la chiave dell'inquadratura, mai puramente descrittiva. E notare come insensibilmente certe tecniche di ripresa siano mutate, e De Bernardi disegni con grande rapidità paesaggi e ambienti: la campagna, quindi il mare, e quindi ancora la campagna. Un altro metodo di lettura fecondo è quello di considerare ogni sequenza come un piccolo film: il ragazzo che legge sul pendio, la casa e la culla sullo sfondo; la donna seduta nell'ombra con una sorta di castello sullo sfondo illuminato dal tramonto, la cinepresa che passa continuamente dal volto al paesaggio. De Bernardi mette a mio parere validamente in discussione tutte le nostre idee del cinema, richiamandosi sempre ad un'interrogazione molto più vasta sul senso delle cose. Le sue scelte espressive sono state radicali e terroristiche quanto quelle, di genere diverso, dei film-makers che hanno scelto la lotta di classe. I suoi film sono fra i più notevoli prodotti in Italia negli ultimi anni. Ma la loro è una situazione delicata e che a lungo andare dovrebbe esaurirsi se non riesce ad uscire dal cerchio, dall'illusione dell'atemporalità, dando finalmente espressione a quella violenza che è in essi latente e repressa. De Bernardi esita a venire al dunque, e può con ragione obiettare che il dunque è ogni momento, ogni sequenza, che corrisponde ad una serie di gesti suoi risolutivi di una situazione e possibilmente di gesti percettivi nostri. Ma v'è in De Bernardi un'insoddisfazione che lo spinge a cominciare cose sempre nuove, e dalla quale è lecito attendersi dell'altro. Al silenzio, come nel progetto che segue, De Bernardi oppone la parola, che è però attratta inevitabilmente dal magma. Ma conta proprio il momento in cui la parola, immagine, si stacca in un volo disperato dal fondo scuro, nel quale, come dice il poeta, giacciono le corone di Ninive.*

Prolegomeni ad un film probabile futuro
che necessita d'un presente caldo e lucente.
Molti sono i film possibili da farsi. Importante farne uno, in assoluta necessità.
Fare un film è un po' come svelare l'occulto per un attimo. Poi si ritorna a vivere, come prima.

PERCORRENDO LA SPIRALE (dal dentro al fuori e viceversa) - nuovo film per capitoli.

Capitolo I. *Il rapporto coniugale* (Tu, alter ego)
(data la fede nell'immagine che si racconta per sé)... Ed è perché Mariella ti faccio colpa di quello che sei...
(ogni capitolo un'immagine centrale e tutto il resto sfondo, e quello che nel primo è stato centrale diventa sfondo nel secondo e così via nel continuo avvicendarsi intrecciarsi di presenze continue e sempre date e districarsi dal grumo più profondo) sempre Lei nel variare delle situazioni e il tempo passa — indefinitamente

nel tentativo di fissare il tempo che sempre scorre — ineluttabilmente Silenzioso e non ce ne accorgiamo, se non a tratti d'improvviso con dolorosa lacerazione e sfacelo. Idealmente un film che copre un arco di tempo lungo, ogni sera d'inverno un piccolo pezzo Noi due... ci chiudiamo in casa Ovvero la porta si rinchiude dietro di noi. Siamo gente di un altro mondo. Il film indagherà appunto, è un film sulle relazioni con il mondo.
La fiducia in che il tuo viso possa parlare a tutti
in tutto il capitolo sempre tu. Senza badare al vario che sarà dietro di te secondo le occasioni: giulietta, la valle, il paese, tua madre, la sorella, gli amici... E tu sola, come me e con te stessa, e il tuo modo di essere sola... E attendi il nuovo bambino e hai il pancione, e poi senza ma non parlerò del rapporto coniugale perché basti tu che mi stai di fronte TU, MIA MOGLIE

> « Nati non siamo per l'azione,
> né per il lucro, né alle schiere:
> ma solo per l'ispirazione,
> i dolci suoni e le preghiere »
> (Puskin): inizio del film.

È un film che nasce e si sviluppa seguendo la spirale indirizzandosi idealmente all'esterno verso più grande decentramento oppure no. Si ritorna sui propri passi. Si conosce cioè l'inizio — *io* — ma non il punto ultimo, se poi questo esiste. Il film parte da un punto preciso e poi allargando la linea sempre più va verso cose sino a disperdersi, — se ne avrò la forza e non sarò dinuovo sommerso annientato, Oh! il dolce perdersi, dalle cure quotidiane. In stretta dipendenza dunque dalla vita che farò: e la forza mia di incidere sulle cose, e può anche avvenire che non ci sia affatto film oppure che sia tutto diverso e cancellata la spirale si ritorni al cerchio o al quadrato o anche appunto non ci sarà testimonianza
oppure farò un film sul crescere e il morire dei fiori. Pazientemente.
il coesistere di amore e odio
autonomia e dipendenza
osmosi Soggezione Trasmutanza Prevaricare
il non vederci più — il non sentirci più (noi) (noi due)
e parlare della morte (visto che tutti moriamo prima o poi, e niente ci sopravvive in realtà, siamo tutti uguali)

Ma che cosa è questo nostro vivere in due? e in sin che morte non ci separi...
da che cosa mai ci difendiamo aggrappati l'uno all'altro?
e che cosa prima
Io e tu. Noi. Io. Io e tu. Io
e poi
Il film sarà canto lirico.

Capitolo II. *Padre e figlia. Il rapporto filiale* (dacché in primo siamo stati figli)
ogni volta che si fa un film o si scrive o dipinge si nega l'anonimato, si esce dalle grosse schiere di chi tace. Vorrei fare un film senza avere il senso che poi è mio e me lo guardo: le azioni che si riflettono su se stesse e rimandano al principio: inutili. Un film è anche questo. Asseconderò il mio vizio.
L'immagine centrale è la figlia Giulietta e io il padre che faccio il film di lei. Questo capitolo sarà con più movimento e imprevisto, perché lei si muove sempre e forse verrà spesso a coprire con la mano l'obbiettivo perché magari non vuole che io faccia il film.
Giulietta come è con me. E io con lei, di rimando. Saprò come sarà questo secondo capitolo solo dopo che l'avrò iniziato. È certo però che mentre per il I mi interessa soprattutto il viso di Mariella e il colloquio che ha con me; per questo II voglio le azioni del corpo che si muove e i gesti.
Giulietta e la mia possibilità di redenzione attraverso lei e il continuarmi
Giulietta e il redimermi e l'essere sempre io
il mio essere padre e madre e la possibilità di essere nell'altrui, l'assenza anche le successive incarnazioni
il rapporto a tre (esempi di rapporti a tre: diretti — ioMariellaGiulietta — e trasposti — colti dalla Vita —)
il figlio che cerca, il padre e la madre che amano, la madre che si rivive nella figlia, la figlia che non sa, il figlio piccolo, il figlio adulto inguaribile, la madre pietosa, il figlio che non vuole crescere, il figlio che cresce, i padri e le madri trasposti, i genitori morti e le tombe e tanti altri morti. I morti amati. I fiori per i morti
il grembo della madre rigonfio (inizio del secondo capitolo e poi il volto della figlia) la terra madre
il ritorno alla terra, il giorno e la notte, il sole e la luna, luce e tenebre, alba e tramonto
e si indaga sugli amori. Questo è il capitolo degli amori (il I è dell'amore e della sua possibilità e dell'esistere nel tempo che passa)
sarà diviso in due parti: la prima ha come centro l'immagine della figlia, la seconda è una recherche, come tante fotografie « ritrovate »: i fratelli e le sorelle
I capitoli successivi saranno: la casa, i parenti gli amici il paese la città il lavoro la vita segreta la bellezza le ossessioni la vita pubblica i vecchi. Ciò che scompare. Ciò che nasce

Il film richiederà molto tempo per essere ultimato, perché devo maturarlo.
Naturalmente, tutto questo c'è già nei miei films precedenti: qui però intendo di più fare delle scelte e isolare i temi. che poi intreccerò secondo l'estro e appunto la Vita.

● ●

1. Antonio (*vulgo* Tonino) De Bernardi è nato a Chivasso il 24 maggio 1937. S'è laureato in lettere a Torino con un lavoro sul periodo neoclassico di Strawinsky. Insegna, e vive per parte dell'anno, a Casalborgone, vicino a Chivasso. Ha viaggiato molto. I suoi film sono stati proiettati a New York, Londra, Amsterdam, Monaco ecc. Scrive poemi e qualche lettera. Ha con sé la moglie Mariella e le figlie Giulietta e Veronica.

2. *Il mostro verde* (con Paolo Menzio) 1967 2 schermi c sm 30'
La favolosa storia 1967-'68 8mm c sm 69'. Comprende (a) *Il vaso etrusco* (1967 8mm c sm 23'), (b) *Il bestiario* (1967-'68 8mm 4 schermi c sm 23') (c) *Il sogno di Costantino* (1967-'68 8mm 3 schermi c m 23').
Fregio, ovvero *An angel came to me* 1968 8mm c sv 23'
La vestizione 1968 8mm c sm 29'
Nei giardini di Arturo R. 1968 8mm c m 12'
Il passaggio 1968 8mm c m 12'
Dei 1968-'69 8mm c sm 140' (6 bobine).
La casa del soggiorno ovvero *L'uomo che costruì le piramidi* (con Mauro Chessa) 1969 8mm c m 12'
Le cronache del sentimento e del sogno 1968-'70 8mm 1-4schermi c sv durata variabile. Comprende: *Lune, Piena di fiume, Il giardino erboso, Ettore e Paride, Il castello, La gravida* (o *Le tre donne*), *Il sogno, La strada del sole* (tutti 8mm c m/sv 23').
Le opere e i giorni 1969 8mm bn & c m/sv 8-10 ore. Comprende: (a) *La casa dei parenti*, (b) *Il viaggio*, (c) *La ripresa.*
A Patrizia, l'irrealtà ideale, l'oggetto d'amore 1968-'70 8mm bn & c m 55'.
La cerchia magica. Ed essere in tre tempi. Simultaneo 1970-'71 8mm bn & c sv 6 ore circa (7 bobine montate, 7 da montare).
Il quadrato: definizione di spazio 1971-'73 8mm bn & c sv 150' (5 bobine).
Percorrendo la spirale 1973- . In lavorazione.
La metamorfosi dello spirito e della carne (progetto).
Le donne (progetto).

3. « La favolosa storia », *Sipario*, 266, giugno 1968 e *Cinema & Film*, 7-8, 1969.
« Dei », Cinema & Film, 7-8, 1969, *Collage*, 8, 1968, e *Touch*, 3-4 1969 (con traduzione inglese).
« Epitafio in forma di cantata », *Touch*, 3-4, 1969.
« Definizione di spazio » (comprende una conversazione a cura di M. Bacigalupo, il testo « Fare il cinema m'accompagna nel vivere », la scheda « La cerchia magica » ed una filmografia), *Fc*, 221, gennaio 1972.

PIA EPREMIAN

*Legata a De Bernardi per poetica e geograficamente, Pia Epremian si distingue per la maggiore violenza espressiva, ed il più scoperto uso del mezzo a scopo immediatamente, quasi terapeuticamente, psicodrammatico. Laddove De Bernardi pensa che « il tuo volto possa parlare a tutti » e dunque, per quanto di malavoglia, sente il film come un fatto pubblico, Pia coi suoi film compie azioni scopertamente private, declina nella pura presenza-assenza le sue ossessioni, ed è la crudeltà, non la parola, che le rende partecipabili. Vengono in mente le parole che Emilio Cecchi, se ricordo bene, scrisse a proposito di Emily Dickinson, che fu anche accusata di stregoneria: « State attenti, che quella donna era cattiva ». Del resto non è strano che almeno una delle sole due donne della CCI si presenti con la maschera dell'*Altro, *della maga Medea, con cui ha voluto identificarsi, e metta addosso a tutti una sacra paura (il 'montaggio', le schede, i sonori e le riprese dei suoi film si debbono in una parte alle mani di questi Giasoni impauriti. E affezionati).*

Si accentuano anche, in confronto a De Bernardi, l'asintatticità e la riduzione materica del mezzo, il che rende i suoi film, segnati e sanguinanti come alcuni dei suoi personaggi, scarsamente proiettabili. Girare con oscura determinazione è in primo luogo equivalente d'una violenza sessuale che ha per oggetto l'esistere passivo di corpi e sguardi, azione muta in un contesto afasico: il cinema è, più persuasivamente d'una poesia negativa, fallimento del linguaggio. In secondo luogo i corpi fanno pur parte dell'universo psichico della film-maker, che ne intraprende un bilancio, una ricerca. Sade e Proust, o meglio Proust e Proust.

PROUSSADE (j'ay noyé les mots dans mon ventre) 1967 s8 c sm 65'
« *Ho fatto questo film per liberarmi di Proust* ». « Sade in quanto a lui non c'entra: È la violenza di Proust, unitamente alla mia, insorta di fronte a quella ».
Nella dimensione del tempo deformata: liberazione e purgamento, il Viaggio nell'Esistente, e la presenza dell'Angoscia; così il ritrovarsi poi nella Cultura, e le costellazioni di Vinteuil, di Elstir, di Michaux, di Rimbaud il lucido. E da capo: si ritorna alla vita, le presenze e le gioie dell'Altro, ma breve: il ripetersi del passato, e sempre uguale? lo chiediamo.
L'Attesa e il ritorno dell'Angoscia. Così mai l'esistente, si guarda.
Ich will den Kreuzstab gerne tragen.

Ogni persona nel film, cioè nel mondo di Pia, è assunta nella metafora proustiana, ed ha un nome tratto da essa. Il film è scandito da rituali sadici compiuti da un uomo e una donna, il volto dipinto di bianco. Ed occorreva un'inconsueta prepotenza di desiderio (orrore) e visione per accedere subito a scelte espressive così drastiche. Antonio delle nevi *e* Doppio suicidio *appartengono al mondo di* Proussade, *mentre l'altro breve film,* Le vin de la paresse, *si muove verso* Medea *ed oltre.*

ANTONIO DELLE NEVI 1967 s8 c sm 15'
Antonio e l'albero,
Antonio e la neve,
la preghiera,
la meditazione,
affonda,
si ribella.
La tentazione.
Il sogno e l'emersione.
Antonio e la metamorfosi.
Il volto.

DOPPIO SUICIDIO 1968 8mm c s 15'
« Ciò che *può* essere mostrato *non può* essere detto » (Wittegenstein, Tractatus 4. 1212).
Le immagini di questo film non si pongono come convenzione di una realtà sensibile ma piuttosto di quella intellegibile. Pertanto la rappresentazione non vorrebbe essere immediatamente fenomenica ed il gesto viene assunto come estensione ed in-FORMAZIONE d'un vissuto mentale.
Il gesto è ancora istinto e meditazione.
Il suicidio è doppio perché nella crisi eterna dell'uomo il tentativo di definire l'esistenza è già suicidio, ed il ritenerla definita come morte è nuovamente suicidio.

LE VIN DE LA PARESSE 1968 bn e c m 8'
« Voilà que monte en lui le vin de la Paresse,
Soupir d'harmonica qui pourrait délirer;
L'enfant se sent, selon la lenteur des caresses,
Sourdre et mourir sans cesse un désir de pleurer ».
(Rimbaud: *Les chercheuses de poux*)
« Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se suoleva j'amais que pour piller: tels les loups à la bete qu'ils n'ont pas touée... sur mon masque on me jugera d'une race forte ».
(Rimbaud: *Mauvais sang)*

Donna seduta. Il dito teso riconduce verso un atto e fa rivivere il momento dell'angoscia: essa cresce e si espande sul volto ed è impossibile la liberazione. L'Es ha voluto manifestarsi.
La poesia e la fuga, la malattia: le linee di un corpo e di un reticolato sono il percorso.

Pistoletto & Sotheby *(1968 8mm c sm 25') è film più complesso ed articolato dei precedenti. Film 'commissionato', come* La Vestizione *di De Bernardi, tratta con grande intelligenza visiva i fatti pittorici, quali il trompe d'oeil (figure kirchneriane che s'animano ,da dipinte che sembravano), sempre restando all'interno di questa poetica dalle tessiture estremamente dolorose, ma terminando su uno di quegli 'infiniti sufficienti' di cui a volte Pia concede la possibilità.*

Il registro espressivo di Pia si va spostando verso un discorso più aperto, che riconosce la posizione dell'individuo nel grande mito collettivo: Medea *sarà il suo sforzo maggiore nella direzione della parola, ed è in questo senso quasi il negativo di* Proussade, *in quanto accetta di declinare ciò che là era solo grido. Ne riporto la 'scheda', dovuta a Pia, ed alcune letture che risalgono al tempo della realizzazione.*

MEDEA 1968 8mm c sm 37'
(Didascalia iniziale:) [non realizzata - n.d.r.]. Nessuna scienza sostituirà mai il mito. Non « Dio » è un mito, ma il mito è la rivelazione d'una vita divina nell'uomo. Non siamo noi ad inventare il mito, ma esso parla a noi come « Verbo di Dio ». Il « Verbo di Dio » viene a noi, e non abbiamo modo di distinguere se, e in che modo, si differenzi da Dio.

« *Medea* è per me un film sulla morte, ed in primo luogo quella degli altri, che li si ami o no.
Mostra gli atteggiamenti di coloro che la incontrano: disperati, teatrali, atarassici.
Uomo e donna, bende bianche sugli occhi, le due donne sul letto, il vecchio/il suo volto quasi immobile, il volto isterico della donna di mezza età, la curiosità dei tre volti che guardano da tre finestre, la calma della ragazza inginocchiata davanti agli alberi.
L'isolazione inerente all'immagine che mostra la bambina con la madre, poi col padre: l'altro manca — è morto; la bambina a letto, il letto d'ospedale vuoto — la bambina manca, è morta (lo spettatore stesso che viene qui costretto nel ruolo di Medea?).
Gli atteggiamenti, su ogni piano, convenzione, commedia, dolore, « saggezza », isterismo sono ciò che l'unisce.
Medea è l'essere che piange ama nega produce la morte degli altri. Medea, il ruolo viene portato per sostituzione, ed in quanto portato per sostituzione viene vissuto da più di una persona: la giovane donna, la donna anziana. Una donna, perché una donna? Perché una donna ha fatto il film, è il suo film, il suo problema, la sua vita: lei recita, cioè ci mostra se stessa, quale Medea. Il mondo è il suo mondo: ecco suo marito, la sua bambina, i suoi amici, conoscenti, il suo paesaggio. Eccola.
L'esistenza, l'esperienza della morte: le persone, immobili, ferme sull'ingresso di un cortile, la cinepresa sale nel vano oscuro di una finestra, scende nell'oscurità di una porta. I visi delle persone, una lampada in alto, il cortile al crepuscolo, finestre, finestre, le quali, come la lampada, producono un'atmosfera sinistra.
L'aspetto delle donne sul letto, l'uccisione recitata, pervasa di erotismo: anche qui la morte. Anche qui è presente.
L'ultima sequenza, la donna, l'uomo avvolto nella plastica, fetale, che cresce insieme al ventre della donna: riprendendo il contenuto erotico della tragedia/commedia dello strangolamento, riprendendo la sequenza donna-bambina (amore e sputo/aggressione) mostra come anche qui si presenti solo una variazione del tema amore/morte.
Il film è un antifilm.
In luogo di una vicenda esso mostra realtà, sequenze riprese senza che lo si sapesse, nella propria casa, filmate da amici, situazioni anziché « story », non il raccontato ma il visto, quegli atteggiamenti che vengono reperiti in luogo

del vecchio o nuovo mito che è solo in sé: esortazione, morale e anche significato. Così il film significa solo che tu sei responsabile della scelta del significato. Ed il suo modulo formale è solo la coordinazione di ciò che è ed è coerente, un'unità, tramite il riferimento alla morte. Ad essa e, dialetticamente, alla sua controparte: eros e amore. Quanto rimane del mito è una cornice: noi e la morte degli altri che ci colpisce. Cioè: il modo in cui queste cose sono giuntate le une alle altre — la sequenza madre-bambina, i tre visi alla finestra ecc. ecc. — Confronti di cose, azioni, che sono, espressione diretta d'un accaduto (sguardo) che è trattenuto, *una certa crudezza* che dice come viviamo. Cosa facciamo quando essa si colpisce. Come viviamo ». *Andreas Weiland* (dicembre 1969).

Leggiamo *Medea* secondo il diagramma fornito da Blake: *Fear & Hope are Vision.*

1. *La paura.* È sempre presente nei film di Pia. Qui esternamente vi è meno violenza, ma un livello di comunicazione più intenso. E questo si deve alla semplicità e leggibilità del transfert di Medea su coloro che a turno nel film la rappresentano e soprattutto nella persona dell'autrice — come in uno spettacolo di teatro popolare o sacra rappresentazione. Questo prendere sopra di sé simbolicamente l'essenza del mito riesce a renderlo tangibile nella sua completa stilizzazione per noi durante la traumatica esperienza del film: come quando l'autrice, nella fortissima sequenza dello strangolamento, da Medea diviene la figlia vittima, oppure, verso la fine del film, ridiviene con nuovo orrore Medea mentre, dietro alla cinepresa 8mm, riprende con tenerezza infinita i gesti della bambina. Il coro nella tragedia euripidea canta: « Ho udito la voce, ho udito le grida della infelicissima ». E sono le parole del nostro riscoprire la dimensione tragica della realtà più comune, come un dolore quotidiano che può effettivamente andare al fondo della disperazione e della sua ritualizzazione perché solo la sofferenza più banale può divenire eroica. Mentre da quella che potrebbe sembrare generalmente una prolungata soggettiva di Medea si passa ad una dimensione della necessità a suo modo storica, il ritmo si allarga, ad ogni immagine viene attribuito un valore temporale non affrettato, e tutta la trama di terrori e tremori si pone in prospettiva musicale, le pause nere, i temi ricorrenti, il preludio e la straordinaria sequenza conclusiva. Ed è veramente sorprendente questo continuato risolversi lirico delle angosce del film che trovano una collocazione armonica nelle proprie realizzate possibilità espressive. Mentre non si perde per un attimo di vista il dramma centrale che è poi anche il problema di quelli che saranno tutti i fraintendimenti e le intolleranze dei prossimi spettatori, si pongono quelle antinomie alle basi dell'opera, per cui già in essa vengono affrontate e condotte a quell'unica certezza dell'averle guardate chiaramente
Il ya enfin, quand l'on a faim et soif, quelq'un qui vous chasse: questo ed altro nel boschetto di Rimbaud. Non solo il *Doppio suicidio*, ma la paura derivante dal fatto che esso sia o appaia una violenza dell'esistente nei riguardi nostri, quando si viene cacciati. E tutto questo come punto fissato nel tempo, da cui possa nascere il film nella sua indeterminazione ed esistenza 'indiretta' che pure sarà compresa 'indirettamente', parallelamente al mito. Le ultime parole di Medea a Giasone (nella tragedia euripidea) « no, no, perdi tempo! », pur ricollegandosi alla problematica dell'impotenza del film, hanno, rivisti in questa luce, del saluto definitivo dell'ascesi compiuta (ed il deus ex machina della tragedia trova una ben più profonda verifica).

2. *La speranza.* Pia Epremian che gira queste immagini, la cinepresa nella mano destra, la lampada nella sinistra. In tutto ciò vi è una volontà espressiva senza la quale non si potrebbe intraprendere il viaggio nel buio. Si veda l'ultima se-

quenza di parto — che è anche un definitivo riassorbimento nella matrice, un postulato di pace. Non vi è nulla di più *verosimile* di questa consegna definitiva dell'esperienza alla sfera della rappresentazione estetica ed intellettuale, in cui il fatto si pone in modo totale e come superando il piano del fenomenico. L'uomo-feto che si ricompone lentamente, attraverso gli spazi neri, nel grembo, è, quando si incomincia a guardare, segno dell'avvenuto contatto, che è commistione di realtà ed aspirazione.

3. *La visione.*

Ahimé! me sventurata
che atroci tormenti!
come trovare la morte?

Chi è che cammina sotto gli alberi, sul lungofiume? Chi è irrimmediabilmente perduto? Chi è che non può più essere salvato? Sulla tomba di chi sta crescendo l'erba?

Ahi, ahi, quanto soffro
povera me! Tanto straziata da dover urlare!
Figli sciaguratissimi
di una detestabile madre
possiate con vostro padre finire
e con voi tutta la casa rovini.

Infatti se per me la realtà del maestro è indifferente, come inversamente la mia per lui, da ciò non segue affatto ch'egli per suo conto sia indifferente alla propria realtà. La sua comunicazione ne deve portare l'impronta, certamente non in modo diretto, perché questo non si può comunicare direttamente fra uomo e uomo (poiché un simile rapporto è il rapporto paradossale del credente all'oggetto della fede), e non si lascia comprendere direttamente, ma deve esistere indirettamente per essere compreso indirettamente.

Ho udito la voce, ho udito le grida
le grida dell'infelicissima.

K. dormiva, chiuso a tutto quello che accadeva. La sua testa, dapprima reclinate sul braccio steso sul montante del letto, nel sonno era scivolata giù e penzolava libera, abbassandosi a poco a poco.

O Zeus grande, e anche tu Veneranda Temi,
guardate il mio strazio.

Questo è qualcosa che ho notato anche in altri miti, che in relazione all'Eccezionale, ciò che in greco si chiamerebbe il rischio divino, ciò che trattiene, o tenta di far restare indietro, è la compassione.

L'abbiamo veduta appena,
né ci occorre ripetere
racconti di altre gente
altre volte ascoltati.

Il y a enfin, quand l'on a faim et soif, qualq'un qui vous chasse.

E invano lacerato mi ebbi il grembo
dei terribili spasimi del parto.

But that man should live in that further terror, and live.

No, no... Perdi tempo.

Nulla di tutto ciò, nulla di tutto ciò.

Ciò che attendi talora non si avvera
mentre accadono fatti inattesi
quando un dio lo voglia

[*Exeunt*]
Massimo Bacigalupo (gennaio 1969)

Con Infiniti Sufficienti *(1969 8mm bn s 25') la speranza comincia a concretizzarsi anche politicamente, ma filmicamente si ritorna all'afasia di* Proussade. *Medea era la donna che eliminava Giasone colpendone la prole e la virilità (la moglie giovane), cioè i princìpi stessi di una società maschile, con un'azione terroristica, ma senza deporre la parte di vittima sofferente (« gli dei sanno chi prima ha fatto il male »). Così poteva nascere, alla fine del film, il dio dionisaco.* Infiniti sufficienti *si rifiuta di andare oltre l'esistente, e guarda la vita della donna, ridotta allo stato di bambola, ambivalente oggetto di desiderio e deprecazione (la bambola, come appare nel film).*

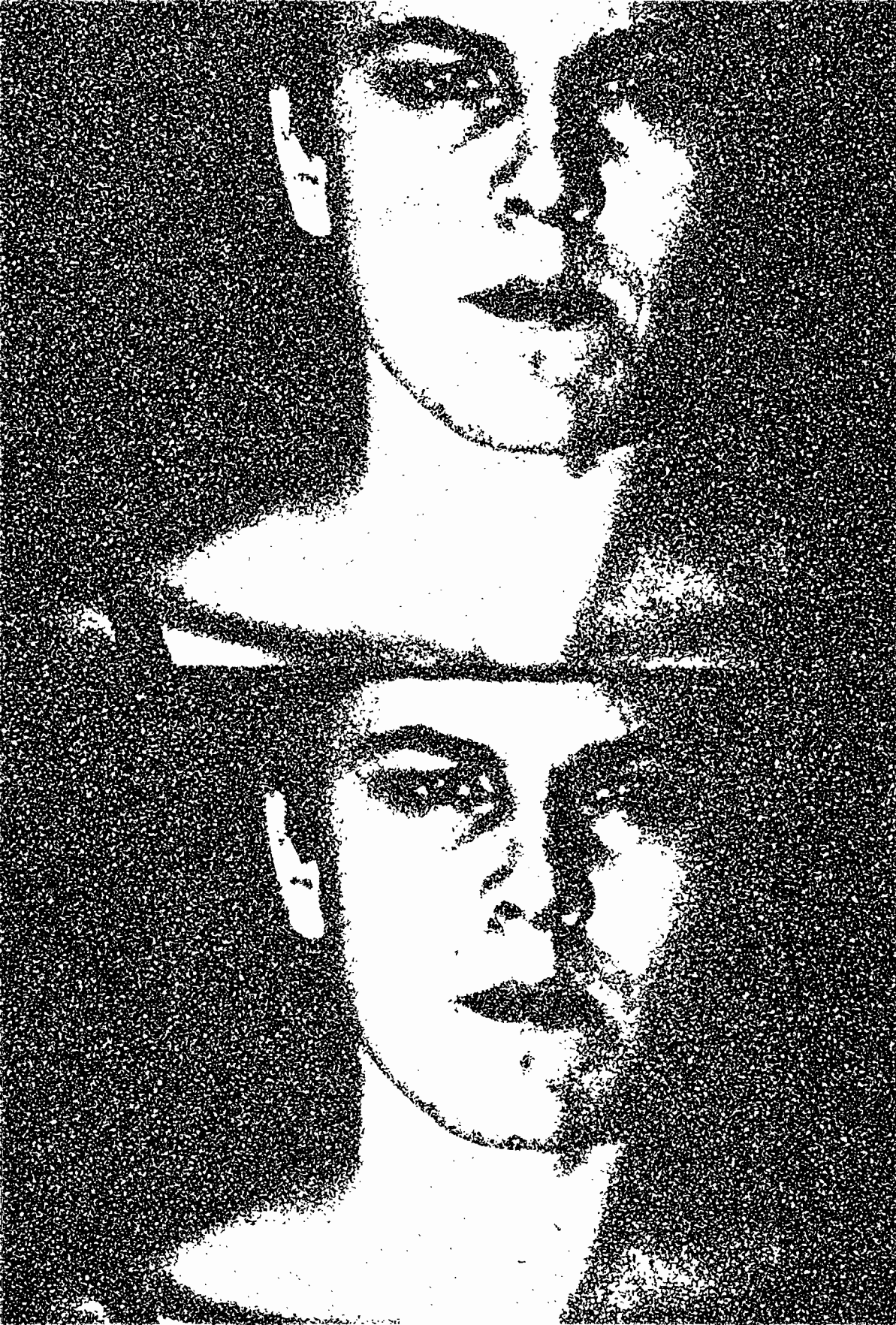
La donna di *Infiniti Sufficienti* appare intricatamente vincolata all'esistenza della famiglia e alla continuazione della specie. La sua comparsa sulla scena sociale non è ancora avvenuta.
La donna seduta al giardino pubblico rappresenta contemporaneamente la staticità e quindi l'alienazione della sua condizione e insieme un primo inizio di ricerca concreta della sua identità. La donna che guarda e ride sul balcone si lascia radiografare e indica nella sua inoperosità il momento concettuale possibile che la induce a ricercare oltre il ruolo della sua corporeità anche il suo ruolo sociale.
Il rapporto della donna con se stessa si presenta in *Infiniti Sufficienti* come momento di statica attesa e prelude alla futura dinamica della ricerca di una possibile armoniosa fusione tra ruolo biologico e realizzazione sociale, politica, culturale ed economica.
Il prossimo film, *Donna socialmente impegnata*, girato con due compagne centralizza il momento operativo della donna, il suo disperato tentativo di creare dal nulla una identità che non ha radici in nessun passato.

Si riporta a conclusione una lettera di Pia Epremian a Baruchello che le aveva chiesto del materiale per il 'libro' che è poi confluito in queste pagine. La si può leggere come lettera all'ignoto spettatore.

Caro Baruchello, rispondo alla tua lettera sulla richiesta del materiale per il libro. Ho fatto questi pochi film (quasi mi vergogno di dire

che ho fatto) proprio perché non volevo usare delle parole per dire ciò che che poi è *venuto fuori*, detesto la verbosità filmica e poi il mio era un primo modo di espressione, sai un po' come il vagito del bambino o come l'annuncio dei bisogni propri e quindi mi sono vista costretta ad improvvisare qualcosa, ad inventare, è tutto. Come potrei su questi miei film potrei dirti femminili i primi, femminista l'ultimo (dove per fortuna c'è già l'abbozzo del pensiero) *dire* mentre proprio quello che volevo era solo mostrare! Ho delle cose scritte ma appartengono a un altro ciclo della mia vita e sono come fatte da un'altra persona e quindi impossibile conciliarle. Non scrivo poesia, non penso niente sui film che ho fatto, o forse ciò che penso è che non sono quello che io avrei voluto e che forse in seguito sarà diverso per me ecc.

Caro Baruchello sei molto gentile a scrivermi, io avevo cominciato una lettera per te poi come il solito non ho saputo finirla. Per il materiale del libro vorrei spiegarti ma non so farlo è un discorso molto lungo incominciare da molto lontano da quando ancora non avevo pensato di fare i film che tu conosci e poi li ho fatti: volevo mostrare il pensiero dove il linguaggio non era ancora nato e quindi manca la struttura data da esso: solo nell'ultimo film c'è il tentativo di dire le prime parole, balbettii sensatissimi ma che si rifanno a tante cose già dette per cui l'unica soluzione da prendere è quella di fare come tanti un collage di plagi dotti e poi servirsene (vedi la Rivoluzione Culturale testo che ho usato per il sonoro di *Infiniti Sufficienti* e per un film che sto facendo ora i *Consigli alla donna di sinistra* di Hagel uscito nell'ultimo numero dei quaderni piacentini). Se vuoi posso parlarti di quello che vorrei fare adesso: vedi io mi trovo in una stanza con la mia bambina che cerca di convincermi che fuori è più bello e che quindi dovrei poter uscire come lei, io mi affaccio vedo un giardino con delle persone dentro che si muovono e parlano tra di loro, sono qui da un mese e non so se riuscirei a parlare di nuovo con quelli che stanno sotto e che per far contenta la mia bambina dovrei avvicinare, io quello che riesco a fare quando li vedo vivere sotto la mia finestra senza che la mia presenza faccia loro del male è prendere per avvicinarmi in qualche modo a loro una cinepresa come un fucile o un fallo e impossessarmene, averli per distruggerli o amarli e poi stupirmi di rivederli ancora insieme ad altri con cui vorrei poter fare la stessa cosa.
Dimentica quello che ho scritto e anche se non ti ho mai visto, almeno non ricordo il tuo viso, ascoltami. Ti mando questa fotografia la fotografia di Albertina scomparsa da Proussade, è il viso bellissimo di Patrizia non ho mai visto niente di più prezioso non saprei dire di meglio sui film che ho fatto questa fotografia con il viso di Patrizia elle sera entourée de gemissements de cris de hurlements d'animaux et d'humains, l'ho avuta per caso da Massimo, un giorno l'ha mandata a Tonino io la mando a te Gianfranco. Tutti i miei film sono nati con un viso di donna come questo crudele e dolente maschile e femmi-

nile e poi non accade niente di ciò che si vorrebbe accadesse semplicemente lo si guarda vivere e se qualcosa avviene per gli altri è il vissuto che devono in qualche modo sapersi raccontare perché è troppo insopportabile sentirsi esclusi da questa forma di linguaggio non vincolata vorrei che un giorno ci vedessimo mi farebbe veramente piacere. E ancora grazie per le tue lettere penso che in fondo questo parlarci è la ragione più valida di questi film. Ti abbraccio Pia.

● ●

1. Pia Epremian De Silvestris è nata a Chivasso. S'è laureata a Torino con uno studio su Proust nel 1967. Insegna francese nelle scuole superiori. Ha una figlia, Alida. Vive fra Torino e Roma.

3. « Proussade » « Doppio suicidio », *Cinema & Film* 7-8, inverno-primavera 1969.
« Proussade », « Doppio suicidio », « Antonio delle nevi », « Le vin de la paresse », « Medea » (con traduzione inglese), *Touch* (Bochum), 3-4, primavera 1969.

PAOLO GIOLI

Appartato dal mainstream *degli sperimentalisti italiani (con i quali entrò in rapporto solo nel '71, cioè quando la C.C.I. aveva da tempo cessato di funzionare), Gioli se ne stacca anche per le intenzioni più propriamente sperimentali. Come s'è già accennato, in Italia i film-makers indipendenti si sono interessati meno esclusivamente che in U.S.A. e nel resto dell'Europa di ricerche strettamente collegate alla natura del mezzo. Colleghi europei espressero sovente il loro disappunto per l'assenza nelle opere italiane dei violenti martellamenti di fotogrammi singoli, o di altre tecniche sconvolgenti. Ma, convinti della monotonia dei lunghi film tempestosi, altri problemi ci tentavano, collegati a scelte di fondo che si sarebbero in seguito ovviamente verificate tecnicamente, ma che comunque andavano fatte. La scelta politica di Leonardi o quella 'umana' di De Bernardi si situano in questo contesto povero. Poco in fondo c'interessavano le promesse di Brakhage, di liberare l'occhio, e simili proposte il sui significato è vago ed equivoco. La 'visione' ha ben poco a che fare con obiettivi —occhi (e Brakhage sbaglia a rifiutare, per il cinema, l'indicazione di Blake:* We are led to believe a lie When we see *with* not *through* the eye).
Ciò non toglie che i risultati migliori in tutti i campi vengono spesso da una domanda rivolta ad assiomi dati per scontati nelle operazioni precedenti, così come al critico interessa non solo ciò che un autore dice, ma anche tutto quello che egli non ha ritenuto necessario dire. Così Gioli si chiede cos'è lo schermo, il negativo e il positivo, il ventiquattresimo fotogramma. E la sua ricerca non è formalistica in senso limitante: la sua abilissima manipolazione dell'immagine è pesante di contenuti tragicomici, oscillanti, come le sue fantasiose scritture, fra Wittgenstein e Gertrude Stein.

L'immagine felicitante. Dello schermo come rettangolo. Si sa che lo schermo prima di essere « schermo » (lo schermo che conosciamo) è prima di tutto un rettangolo. Cioè un quadrato schiacciato a punte dolci, o qualcosa di un quadrato, comunque un quadrato che deve essere stato sofferente, o aver subito qualcosa; o un quadrato allungato a riposo che ha subìto pure qualcosa. Allungato per anomalia, o corpo geometrico celeste per vocazione (non si saprà mai!), nulla certamente fa supporre che qualcosa stia per diventare quadrato. Lasciato per il momento il proposito di farlo diventare qualcosa che assomigli al quadrato, mi insinuo allora nel proposito di farlo rimanere il rettangolo che è, vale a dire « schermo ». Si sa che lo schermo da quando è « schermo » si spegne, rinasce, si rispegne e ricompare più rettangolo di prima per rimanere perturbato e fagocito di altri rettangoli. E così all'infinito. Stabile, pressoché stabile, sfarfallante ma stabile è per questo riapparire e riscomparire, stando fra la cadenza del pasto e del sonno, la « nuova » regola celeste. Come rettangolo « luminoso-illuminato », come supporto alla regola della contemplazione, si dimostra come la figura geometrica più contemplata dall'inizio del secolo. Appunto, questa dolce figura dagli angoli dolci, trasparente di una luce che non è sua, ben simulata come luce propria, sospesa a geo-

metria come finestra giacente, aspetta in contemplazione di intravedere « segni » che ci si sarà preoccupati di inviargli.

Schermo-schermo. Lo schermo come oggetto. Questo spazio illuminato riservato alle immagini in arrivo (perché le immagini hanno un viaggio da compiere prima che arrivino a trovarlo) chi sa per quali ragioni è stato condannato perpetuamente a stare lì a raccogliere, ad accettare, obbligato a trattenere? Per quale strana punizione è stato messo là, penso io, bianco appunto per inedia e consunzione? Comunque una cosa si fa certa: l'assoluta mancanza di sensibilità verso questo « coso », « oggetto povero », supporto allungato. Sono certo della ribellione e di cosa dovremo aspettarci da questa ribellione: la ribellione degli oggetti, di tutti gli oggetti... Se ci sarà questa rivolta, in prima fila ci dovremo aspettare di vedere lo schermo che conosciamo, interamente trasformato. Personalmente mi sono premunito per questa invasione, con due formidabili *schermi-oggetto* già ideati, funzionanti e da usare immediatamente come corpi ideali propinatori nobilitati all'interno di una serie pensata.

Le innovazioni proposte da Gioli coprono l'intero arco della produzione del film: dalla sostituzione dei suoi schermi-schermi rivoltòsi all'esangue rettangolo, a tutto il processo di ripresa e di sviluppo. Ciò lo porta a contestare il predominio a suo parere oppressivo del positivo sul negativo. Protagonista di molti suoi film è appunto la pellicola nella sua materialità.

Immagini disturbate da un intenso parassita (1970). (« Quando la tecnica cinematografica sarà interamente adeguata alla dinamica plastica, l'artista plastico scriverà le sue composizioni per film ». - Van Doesburg). Prendendo la visione di queste immagini d'interferenza plastica si potrebbe intravedere quello che si presenta come il mosaico a pluridimensione. Appunto, proprio nel suo interno di figurazioni varianti e quasi sature in luminosità da una regione all'altra di un rettangolo illuminato, in modo speciale le proprie forme e distanze. Forme e distanze in profondità dovunque piace loro immobilmente si fermano.

Trattengono cose e nature e profili di profili, operando e movendo forse in modo diversissimo da come erano e da dove venute.

Queste profondità plastiche avendole messe a depositare proprio al centro di altre piccole ma differenti profondità dello schermo, vere e proprie « ricostruzioni » all'interno di se stesso.

Brevissime e fulminanti apparizioni di apparizioni in un tempo unico, simultaneo; dovrebbe mostrarsi una rete nervosa grafo-dinamica in cui si riconoscerebbero, ripeto, più visioni offerenti (apparentemente misteriose), ed altri dettagli più fini, in un'unico profuso « tempo plastico ». — Le immagini: alcune entrano mentre altre escono, ovvero alcune rimangono mentre altre se ne vanno; mentre altre se ne vanno altre con ossigeno entrano e con ossigeno rimangono. Ancora altre se ne vanno, altre ne rimarranno, né se ne andranno perché mai arrivate per cui mai rimaste; arriverano e se ne andranno come venute, con ossigeno.

Corpi infiniti non avrebbero mai spazio in cui prender posto, un video-

posto; un corpo per un video-posto. — Questo fisico evento, cioè di poter trovare un luogo adatto ad elaborare modelli visivi; metodo per non rendere « circolare-natural-surreale » quell'astratta densità del puro continuo corpo del mondo, impacchettato azzurrino com'è, elettronico videoregistrato attraverso luce interiore (non sua); specie di consapevolezze simultanee giuntemi senza tatto, né di mescolanze grossolane; cognizioni e strumenti per visioni meditate inviate a mescolare cognizioni e modelli prossimi. — Nature costituite per essere consumate da una qualsivoglia causa in stato di frenesia, come, per esempio: scomparsi e ricomparsi gli stimoli ai dettagli, interruzioni evidenti in corrispondenza dei punti ciechi di un mosaico a pluridimensione sventrato; immagini sismiche volgari per propria natura: simile e volgari così come sono state offerte a mia insaputa, conosciute poi in parti vissute, raccolte in stato di quiete e ridate in stato di agitazione.

Ispezione e tracciamento sul rettangolo (1970-73). Composto di 135 metri ca. di segni virtuali dentro piccoli schermi-rettangolo di colore bruno, oscillanti su un unico fisso-reale. L'invasione dello schermo-rettangolo, (ormai da definire come *schermo-schermo*, cioè come schermo, il suo doppio e la sua divisione instabile) è alternata da rovesciamenti, ritorni e uscite a massimo controllo e calibratezza mistica: collusioni ad incastro e tempo cronometrato. L'impasto grafo-dinamico con spostamenti a seguire come per una follia magnetica. Aritmie, pulsazioni e frequenze da destra a sinistra e dal basso all'alto; entrate a catapulta di fagociti geometrizzati stipati per geometrizzare i vicini fagocitati anzitempo. Tempi di visione folgoranti premeditati a folgorare l nostro occhio. Letture per minuti-secondi ad un tempo parossistico: natural-geo-traumatico come effetto postumo-figurale. Inventato per distanze apparenti e periodi anteriori, di percezioni volutamente erronee, misure e posizioni alternate a dervisci nei punti delle figure riprese e lasciate in condizioni normali, fornite da un oggetto normale, mantenute a grandezze ora costanti, ora incostanti, anche se non ci si può aspettare da loro una grandezza familiare, ora immagini-indizio da zona operazioni, ora a fornire illusioni emulsionate a viva forza nelle cornee di chicchessia.

I testi di Gioli non sono una guida sicura ai suoi film, assai più chiari. L'idea di rilevare il mondo percorrendolo con certe forme geometriche può confrontarsi con certe Topografie *di Centazzo, ma i film di Gioli sono più complessi e violenti. Nei film più recenti,* Del tuffarsi e dell'annegarsi *(un tuffo infinito: l'immagine del tuffatore, manipolata, non raggiunge l'acqua che al termine di lunghissime evoluzioni, ed allora il fotogramma si fissa, ed una carrellata indietro insiste sulla sua natura d'immagine) e* Cineforon *(movimenti di mimi, con frequente simultaneità di positivo e negativo, procedimento caro a Gioli), ma specialmente in* Traumatografo, *v'è qualcosa da vedere non* con, *ma* attraverso *l'occhio.*

Traumatografo (1972-73). È un film come primo motivo di conforto per quelli che temono di morire sopra forche o palchi. Questi 25 minuti sono stati tutti impegnati a concertare un ripetuto slancio-

attivo; termine questo, usato dalla « Scientifica » per spiegare quando un personaggio, scegliendo uno slancio particolarissimo e fatale, si sopprime.

Mescolate a questo slancio ci sono le immagini di altri slanci ma di altra natura, per es.: bambini costretti a giocare, imitano pantomimando i movimenti sincopati dall'alto in basso tra l'incalzare della figura maschile presumibilmente suicida. Anche i gesti di una bambina consumati all'aperto e confusi con i resti della memoria dell'artista maschile (vedi la mano e le ripetitive cadute del volto di soldato, ecc.) finiscono col mescolare il trauma-immaginato con il trauma — da immaginare sempre dopo una fortissima dose di simmetrica « manomissione ». — Ho tentato così di capovolgere l'immaginario clandestino o crepuscolare di uno sconsiderato personaggio caduto in mente, in un moto d'orrore per il moto dello stesso personaggio per le « spinte » cui è soggetto. L'alternanza della manomissione o non manomissione del suo moto originario ci concede come primo motivo di conforto la visione bicorporea di sé lungo il perimetro delle cadute-attive da un residuo filmato di un particolarissimo e fatale slancio.

1. Paolo Gioli è nato a Sarzano (Rovigo) il 12 ottobre 1942. Si è interessato soprattutto di ricerche grafiche e pittoriche fino al 1967, quando si è trasferito a New York. Dopo il suo ritorno in Italia ha affiancato all'attività pittorica la ricerca filmica.

2. (I film di Gioli sono in parte stampati e sviluppati da lui stesso).
Passando da una situazione ad un'altra 1968 16mm bn s 20'
Tracce di tracce 1969 16mm bn s 10'
Cromatico lento 1969 16mm c s 8'
Commutazione con mutazione 1969 16mm bn s 15'
Ispezione e tracciamento del rettangolo 1970-'73 16mm bn s 20'
Geometrico continuo 1970-'73 16mm bn s 25'
Immagini reali / immagini virtuali 1970 16mm bn s 15'
Porte alberi e manufatto 1970-'73 16mm bn s 15'
Immagini disturbate da un intenso parassita 1970 16mm bn sv 45'
Secondo il mio occhio di vetro 1971 16mm bn s 16'
Figure instabili nella vegetazione 1973 16mm bn s 25'
Del tuffarsi e dell'annegarsi 1972 16mm bn s 10'
Cryptosfera 1973 16mm bn s 8'
Hilarisdoppio 1973 16mm bn s 30'
Traumatografo 1973 16mm bn s 25'
Cineforon 1973 16mm bn s 15'

3. «Immagine-anti (L'immagine felicitante come immagine protagonista) », *Fc*, 223, marzo 1972.

ALBERTO GRIFI
UNDICI ORE DI VIDEOREGISTRAZIONI

Il videoregistratore, ultimo arrivato, è divenuto recentemente per Grifi quello che l'8mm è per De Bernardi: ipotesi di un nuovo cinema totale che sia vero, fatto con la vita: concretamente nel primo, per elezione e quasi astrazione nel secondo. Chi ha fatto esperienza della videoripresa sa quale scatto informativo essa rappresenti: dal paradiso dei consumi, l'immagine elettronica, viene la negazione del consumo; il nastro che si può cancellare ed usare più volte contro lo stock di pellicola che si va fatalmente esaurendo; la possibilità di aspettare per il breve tempo necessario affinché il reale prenda a rappresentarsi; la liberazione dalla infida ed alienante chimica della camera oscura. Forse il videoregistratore farà per il cinema quello che la fotografia fece per la pittura, cioè assolvendo all'impegno rappresentantivo lascerà al cinema su pellicola il campo di una cosciente visualizzazione, per usare una parola hitchcockiana. Infatti esso guarda così accuratamente che il cinema per sopravvivere dovrà imparare a vedere, quasi a gridare, anche oltre all'immagine.
Le ragioni di Grifi non hanno bisogno di essere illustrate visto che egli assolve ottimamente a questo compito. Il testo che segue è di grande interesse appunto perché racconta, più degli altri qui raccolti, come si fa un videofilm, trasmettendo al lettore l'eccitazione della scoperta, che avviene nel corso della realizzazione. Grifi percepisce con estrema acutezza il senso delle cose e della situazione: e si sarebbero volentieri raccolti qui altri suoi scritti, ad esempio quelli sulle carceri italiane, di cui egli ha fatto triste esperienza, come Bargellini, il cui tecnicismo visionario non gli è forse troppo estraneo. Ma questa lunga chiacchierata era troppo accattivante. Le sottolineature sono sue (« per leggere rapidamente le parti che ritengo più importanti »)*, ma l'accorgimento tipografico adottato si deve a ragioni di spazio.*
Nella filmografia, preparata da Grifi, si troveranno alcune notizie sui precedenti, sempre notevoli, film su pellicola.

Da quando sono stato rinchiuso per due anni in galera, mi interesso sempre meno di linguaggio cinematografico e sempre più della mia vita.
Il tipo d'energia che spendevo in galera è quella che alimentava una costante vigilanza su me stesso per reprimere quotidianamente ogni lampo di smania di vivere, che ti esplode dentro quando sei chiuso, per anni, a marcire in una cella, commutando ogni voglia in noia, ogni entusiasmo in un pauroso letargo privo di desideri: aspettando spasmodicamente una sola cosa: uscire e vivere, finalmente.
Poi, quando i secondini mi hanno aperto la porta, e avevo ancora nelle orecchie le urla dei miei compagni legati e massacrati sui letti

di forza e nelle celle di punizioni, ho incontrato qualcuno che mi ha rimesso in mano una macchina da presa e mi ha detto: « bravo, adesso fa un film dal vero, sulla lotta di classe, magari ».

Ma non c'era più nemmeno da filmare la disperazione che c'era in giro qualche anno fa. Ho incontrato soltanto una popolazione di sopravvissuti con degli ideali di vita miserabili. I compagni mi esortavano a « ricostruire » tutta questa NOIA in moviola, a recuperarla su un piano estetico, perché da tutta questa spaventosa sopravvivenza venisse fuori un film che somigliasse in qualche modo alla Vita. Mi si chiedeva insomma, attraverso la manipolazione dei linguaggi del film, di continuare A FAR FINTA DI VIVERE, di prolungare una condizione umana rassegnata e sottomessa che è il DOPPIO SBIADITO DELLA GALERA. Manipolare i linguaggi, costruire la vita in moviola, vuol dire rinunciare a vivere; ci si illude di poter dire la verità, ricucinando i linguaggi del sistema, dimenticando che l'unica regola di questi linguaggi è la menzogna; vuol dire trovare un buon pretesto ideologico per dimenticare giorno per giorno i nostri desideri più profondi e allontanarne la realizzazione in un futuro illusoriamente rivoluzionario; illusorio perché nessuno lo vivrà mai; vuol dire mantenere la schizofrenia nei nostri rapporti; vuol dire continuare a leccare i piedi a chi sta costruendo nuove galere e nuovi manicomi DESTINATI A NOI, continuando a sputare su ciò che veramente dovremmo amare, nell'illusione che ci sarà dato un po' di potere.

Per uscire da questa falsificazione, che è la logica dell'ideologia dominante, per smettere una volta per tutte di raccontarci questa bugìa, occorre prendere il CORAGGIO DI CREARE LA PROPRIA VITA, NON DEI FILMS.

Occorre creare nuovi modi di vivere.

Se è vero che alcuni gruppi che operano nel cinema militante stanno precisando sempre meglio la differenza tra creatività artistica e creatività rivoluzionaria, nel senso, per fare un esempio stereotipo, che un uccello in gabbia canta ma che certamente questo canto non è quello che gli dà la forza per uscirne, è anche vero che non sento di identificare la prospettiva che vorrei aprire col mio lavoro con l'attività di questi gruppi; sentimento che, ovviamente, non mi vieta la più ampia collaborazione con tutti i compagni, nella misura in cui essi agiscono contro il potere.

Nel '72, con Massimo Sarchielli, ho girato undici ore di nastri, con un videoregistratore Akai, su di un gruppo di persone. L'esperimento, se così si può chiamare, è stato quello di costruire delle situazioni esemplari che venivano registrate nel momento in cui erano vissute. Abbiamo smesso di registrare un anno fa, ma il film non è ancora pronto da proiettare. Considerando che non esiste una distribuzione per nastri video, abbiamo deciso di trascrivere su pellicola cinematografica il materiale registrato su nastro; per realizzare questa trascrizione ho praticamente dovuto inventare *un vidigrafo.* Si tratta di un sincronizzatore elettronico. La realizzazione di questa macchina è costata molti mesi di studio data la mia conoscenza limitata dell'elettronica,

e dato che i soli vidigrafi esistenti sono praticamente inaccessibili, in mano alla Rai, alla Sony londinese e così via, e costruiti su un principio di sincronizzazione elettronica molto diversa e assai più complessa.

Confesso che la sua realizzazione è stata possibile perché un circuito elettronico mi è apparso in sogno.

Questo *vidigrafo* di costruzione artigianale funziona perfettamente da pochi giorni. Sincronizza l'otturatore e la cadenza di qualsiasi macchina da presa 16 o 35 mm., con il monitor di qualsiasi videoregistratore da un quarto o da mezzo pollice.

I nastri verranno presto tutti trascritti: avremo scena e colonna da montare in moviola. Sarà stampato come un normale film.

Lo scritto che segue è la trascrizione di una registrazione sonora di una chiacchierata tra me e Massimo Sarchielli, avvenuta su un camion mentre eravamo in viaggio da Roma a Milano.

Il tema verte sulle undici ore di videoregistrazioni che abbiamo realizzato. La conversazione si è interrotta a causa di una bucatura ad una gomma.

Alberto Grifi:... sì, qualcuno ha cominciato a dire, Waldon per esempio, che questo film che abbiamo fatto è sulla falsariga del cinema di Warhol, sulla strada aperta da lui. Ma vedi, mentre Warhol è uno che fotografa, che ti radiografa a freddo, sempre che tu sia partito, pieno di qualche cosa no?, e lui si limita a registrare tutto, tutto quello che butti fuori, no?, lui stesso sottolinea di non esistere come soggetto, invita a considerarlo come una macchina che registra tutto, tutto quello che capita nel suo campo percettivo, ecco, volevo dire, anche noi abbiamo fatto incontrare le persone, abbiamo stimolato problematiche, ma quello che veniva fuori ci ristimolava, i problemi che venivano fuori sotto l'obbiettivo ci facevano uscire da dietro la telecamera, ci facevano entrare in campo a discutere noi stessi, no?

Possiamo dire che gli « attori » erano in un primo momento degli strumenti, degli strumenti di ricerca, come dice Braibanti, per condurre un esperimento microsociale. Assumevamo come una soluzione provvisoria quello che succedeva tutti i giorni, che avevamo registrato per tutto il giorno, per riproporne altre ogni giorno, dopo, sulla base del vissuto quotidiano di chi « stava sotto », ma poi, quando la nostra passionalità è stata sollecitata, quando siamo stati coinvolti, commossi, si è verificato una specie di transfert in chiave doppia, diciamo; ecco allora mi pare proprio che nei film di Warhol questo non succede, non succede che la regìa entra in campo, si mette in discussione, verifica come è possibile stabilire con tutti quelli... non quelli del cast, capisci, ma quelli, tutti quelli che stanno imbarcati nella stessa avventura, ecco, allora la regìa verifica come è possibile stabilire dei rapporti sempre più trasparenti. Quando questa dinamica del doppio transfert è diventata fluida, quando non si sapeva più bene chi teneva la camera, i ruoli specifici di attore, di cavia, di elettricista, di rotto in culo, tutti i ruoli sono caduti, no?, si sono sciolti, è iniziato un dialogo onesto, chiaro, tutti abbiamo vissuto insieme situazioni umane più intense, è in quel momento che tutti i termini di sperimentazione si sono rovesciati. Ci siamo resi conto che stavamo facendo un esperimento per vivere in un modo diverso; non facevamo più come registi un'estetica per trovare dei canoni diversi all'interno di situazioni vissute in funzione del film. Fregandocene di un linguaggio prefabbricato, anche gli stereotipi spettacolari sono spa-

riti. I nostri rapporti non erano più mediati da un insieme di stereotipi, ma si sono aperti, qualche volta si sono proprio spalancati, no?, si sono aperti direttamente fra persona e persona. È nato qualche approccio per un rapporto autentico. Si è tentato di vivere smettendo di recitare, smettendo di dirci delle bugie è saltata fuori, magari timidamente, qualche volta con violenza, è saltata fuori la verità. E tutto questo non veniva vissuto perché c'era una telecamera che registrava. Quello che succedeva veniva *anche* filmato. Il film era un'avventura parallela a tutto il resto. È vero che la telecamera catalizzava a volte l'attenzione di tutti, ma è anche vero che assai più spesso succedeva che era qualcuno di noi, se aveva delle tensioni, se gli giravano le palle, se si era innammorato, ch ne so, ne sono successe no?, ecco, succedeva che era qualcuno di noi a catalizzare l'interesse del gruppo.

Insomma se questo film « ha uno stile » diverso, almeno da quelli che abbiamo girato fino ad ora, non è perché è un metafilm, fondato sulla distruzione dei linguaggi, sull'invenzione di linguaggi nuovi, ecc. ecc., ma solo perché è la registrazione di un modo di vivere diverso; guarda, lo sai meglio di me, se ci sono state delle aperture nei rapporti interpersonali, dei lampi di luce, è anche vero che il rifiuto generalizzato, nel gruppo, è stato assai più presente. Mica abbiamo realizzato la rivoluzione, no? Però è successo che qualcuno ha imparato a piangere, o a ridere, si è sbloccato, nella misura in cui anche gli altri, per un momento, hanno aperto il proprio cuore, qualcuno ha avuto il coraggio di mostrare la sua merda per chiedere amicizia. Qaulcuno si è accorto che rimanere trincerato nella prima miseria e seguitare a fregare i propri compagni non funziona, si è accorto che questo essere spezzato era lo stato in cui lo manteneva l'ospedale psichiatrico, il sistema, no? è diventato più forte, ha imparato a lottare, male ma... ha visto che c'è un modo, una strada, per combattere, per riconquistarsi lui come persona intera, umana; per esempio se militava in sezione, la sezione del partito, no?

Si è accorto che l'automatismo della sua indignazione di militante era proprio ciò che dava una patina di sicurezza alla sua disperazione, qualcosa a cui afferrarsi, no? e che questa compensazione, era proprio ciò che lo rendeva incapace di critica, incapace di vedere l'arretratezza storica delle rivendicazioni di cui, come militante del PCI, si faceva portavoce. Cose di questo tipo le abbiamo capite tutti insieme, no?

Ma abbiamo anche scoperto che la critica radicale a ciò che ti circonda e ti ridetermina, la critica all'ideologìa dominante, se vuoi, passa per la critica di noi stessi, e comincia con uno sblocco emozionale... cominciai con l'individuare nella nostra esperienza soggettiva dov'è che la famiglia, il sistema, ci hanno colpito... Non ci puoi arrivare se il gioco non è a carte scoperte, se per fare il film, perché abbiamo fatto anche un film, no? Se per fare il film mantieni la gerarchia dei ruoli; il gioco deve essere totale e reciproco...

Massimo Sarchielli: Sì, ma guarda che finché c'è un elettricista che fa solo l'elettricista il cinema si regge su una gerarchia, perché un elettricista fa un lavoro alienante, non creativo. Non entra proprio in nessun gioco.

Alberto Grifi: Lo so, anche chi sta dietro la camera, perché qualcuno, magari a turno, deve pur girare, no? Chi tiene la camera è ruolizzato, è un voyeur, critico e creativo quanto vuoi, ma nel limite consentito dalla sua esclusione.

Se io tengo la camera e sto male, se ho delle tensioni che mi legano a quelli che stanno nel campo della camera dietro alla quale sono costretto, ho voglia di buttarla via, voglio almeno avere la possibilità di disperarmi, se non posso entrare in campo e mettermi in discussione... Direi che è proprio il ruolo di filmmaker, come tutti i ruoli in fondo, è il primo impedimento a vivere in prima persona... ogni bambino che spia dal buco della serratura la copula dei genitori, dovrebbe spalancare la porta, entrare in qualche modo nel rapporto, e porre fine alla sua esclusione, alla sua castrazione, alla sua condizione di spettatore... Sento che l'aver fatto l'operatore tanto tempo, essere stato tanto tempo « fuori campo », ha costituito un freno alla mia emotività; questa distanza strana, « dall'azione », nel buio del teatro di posa, si era somatizzata. Ho faticato a ritrovare la mia spontaneità, la voglia del dialogo, ecc. ecc.
Però vedi? Queste macchinette, questi videotapes, si usano con una tale facilità... Non c'è più bisogno di una squadra di elettricisti, gli assistenti operatori per fare i fuochi, i fonici... Insomma gli automatismi in questo caso ci aiutano, registrare immagine e suono è facile come usare penna e taccuino, no? Il problema dei ruoli lo puoi mettere in discussione senza fermare il film, capisci? Fermare! Voglio dire, non puoi fare un film che ci orienta verso una maggiore comprensione di noi stessi, se usi la tecnica di questa vecchia baracca marcia che è Cinecittà... Guarda, vorrei essere più chiaro su questa storia del ruolo, vorrei aprire una parentesi... Da millenni, appena nasci, ti proibiscono un rapporto erotico con tua madre, non parlo di un rapporto genitale, è ovvio, no? Mi riferisco a quello che fanno tutti i mammiferi, parlo di un semplice contatto con la madre, oggi la prima cosa che si fa nelle cliniche, negli ospedali, è togliere il figlio ala madre, no? Nove mesi al caldo, poi zac! Solitudine controllata dall'infermiera. Prima ancora il contatto con tua madre era impedito con la minaccia di castrazione, col tabù dell'incesto, e così via. Questo ti rende così insicuro che criticamente sei disorientato, hai paura di ribellarti... Perché ti hanno fatto un male enorme proprio dove sei più debole, capisci? Quando sei appena nato ti hanno detto NO... Hanno detto no alla totalità dei tuoi bisogni. Mano mano che rinunci ai tuoi desideri, mano mano che rimuovi nell'inconscio questo no, diventi una manodopera ideale: sottomessa e consenziente. Così ti trovi incastrato in una fabbrica, in queste galere del lavoro, a perdere metà della tua vita, nell'abbrutimento... a fare gesti senza senso... e tu lo senti che quando una serva diventa una lavoratrice domestica, che in cambio della tua diserotizzazione ti danno la pornografia, lo senti che è una moneta falsa... no? Ma lo sai come ti fregano? Col ruolo. Ti gratificano. Inventano un ruolo apposta per te e te lo cuciono addosso: sei il Signor Consumatore, trattato gentilmente. È ben vero che sei sempre tu, che sei costretto a ricomprare quello che fabbrichi, Cristo! No? Ma ti aggrappi a questo stereotipo di consumatore da rotocalco, da Carosello, per raccontarti ancora una volta la bugia che ti hanno sempre raccontato per consolarti e per fregarti meglio, per dimenticarti ancora una volta che sei sempre tu, l'operaio umiliato e disprezzato, l'altra faccia del consumatore-trattato-gentilmente, no?

Ti aggrappi a questa qualifica per non sentire la disperazione di essere uno schiavo, incastrato... incastrato... hai perso te stesso, tutto il tuo cuore, tutti i tuoi desideri... sei un automa, sei spezzato capisci, senti di essere morto ma è l'ultima cosa che ammetteresti... Quale aumento di stipendio ti ripaga di tutto questo, eh? Me lo sai dire? Ecco finché non avrai il coraggio di mettere in discussione questa merda, questa disperazione che nascondi anche a te stesso, guarda, ti muoverai sempre nella stessa direzione del potere... Ecco, allora chiudo la parentesi, dicevo, può succedere che hai bisogno di una troupe per girare, per realizzare un progetto dove sia possibile creare una maggiore libertà, vai a cercare, per esempio, un elettricista che lavora a cinecittà, no? Gli dici:

sei un compagno, no? Va be', lavoriamo insieme, vediamo in che misura possiamo aprire una strada... Lui sai che ti risponde? Guarda che io lo so, mica ho parlato con uno solo... Cerchi di stabilire un rapporto autentico, intenso, si cerca sempre di trasmettere uno scossone emotivo, no? Lo inviti, non dico a tirar fuori, ma a parlarne, di quel pianto represso che ingoi da quando sei nato, e che è stato sempre più sistematicamente soffocato, di questo urlo che la gente trattiene in gola da sempre, no? È chiaro, no? È da lì che puoi partire, che puoi individuare chi ti frega, no? Da lì elabori una critica, puoi estendere questa critica alla politica, no? Sai lui che ti risponde? Ti parla dei diritti della categoria e delle rivendicazioni salariali. Capisci? Gli proponi un lavoro dove, insieme a te, si può spogliare « in campo » del mestiere dietro al quale lui si nasconde, quel mestiere che lo fa rimanere fuori campo... fuori campo dalla vita! Dalla sua stessa vita! Tu lo inviti a guardarsi dentro, ti tiri fuori le budella, gli parli a cuore aperto, no? E lui si barrica nella sua categoria! Pensavi di parlare con un uomo e invece era solo un elettricista! Capisci, è come dire che uno esiste perché c'è una scartoffia all'anagrafe col suo nome! Lui esiste perché il padrone gli dice che è un elettricista, il sindacato lo riconsola, gli dice che è anche una categoria... l'aumento dei salari! E tu credi che questo elettricista, questo fantasma d'uomo, con l'aumento di stipendio potrà ricomprare la sua vita che gli è stata tolta proprio da chi lo paga? Potrà comprare l'amore, ritrovare il se stesso che sta dietro a questi sorrisi stitici, che sta dietro a queste parole che sembrano il ronzio della noia insopportabile che ha accumulato? Guarda gli operai certe volte arrivano a un punto dove capiscono che sono proprio incastrati, perché più aumenta il salario e più aumenta la produzione, e più aumenta la produzione più aumenta il consumo, no? E chi è che consuma? Il padrone li incula e il sindacato mette la vaselina! È successo alla Pirelli nel '69, no? Che qualcuno s'è accorto che il vero prezzo di quello che fabbrichi e ricompri è il prezzo della tua vita... è allora che hanno spaccato tutto, no? Che hanno distrutto quello che fabbricavano! Almeno non se lo potevano più ricomprare! Solo che il nostro elettricista è uno schiavo di lusso e a queste cose non ci arriva, Dice che sono teppisti. Perfettamente integrato nell'ideologia del capitale... Inculato corpo e anima, come dicono i texani. È su queste maestranze senza passioni, annoiate, rese mediocri, senza più nessuna creatività, che si reggono i film che escono da cinecittà... Del resto i tromboni del cinema italiano hanno bisogno di queste maestranze... ringraziano prima le maestranze che il produttore quando ghignano con l'Oscar in mano, no? Hanno bisogno di queste maestranze che eseguono senza criticare, perché l'ideologia delle loro opere riconferma quella dell'economia: l'ideologia dei consumi. È tanto vero, che un sacco di registi si sono messi a girare i Caroselli... pure noi, no? Ma pensa ai registi impegnati! Rovesciano la frase: come aveva scritto Vaneigem, l'ideologìa dei consumi diventa consumo d'ideologìa. È chiaro che di questo elettricista non ne parlo con odio, no? Il mio non è il disprezzo sorridente, anestetizzato, indolore, del sistema. Vorrei rompere l'incantesimo di questa catalessi, no? Lo prendo per il bavero, gli strillo svegliati... ma quando lui ti chiede se il tuo film è allineato con la lotta dei lavoratori per le rivendicazioni salariali, allora che cazzo vuoi fare?
Insomma tutto questo discorso era per riconfermarci che non c'è altro da fare che rompere col cinema e con le maestranze di cinecittà, no? Ecco, ci siamo fatti prestare un videotape e abbiamo detto: è tutto automatico...

Massimo Sarchielli: Non ti scordare che dietro a queste macchinette ci sono migliaia di operai giapponesi che si sguerciano sui circuiti stampati, sui transistors...

Alberto Grifi: Non me lo scordo, mai. Mai. Ma non voglio dimenticare che

ognuno di noi, umiliato, sfruttato, è anche l'epicentro di tutte le repressioni e quello di tutte le possibili rivolte. Non è un caso, poi, che nel gruppo che si è man mano costituito nell'avventura di questo film c'erano, per così dire, i rappresentanti, le vittime, di varie forme di repressione, no? Vincenzo aveva tagliato a pezzi la tuta e si era licenziato dalla Pirelli subito dopo gli scioperi selvaggi del '68; io uscivo dalla galera; Anna da non so quanti riformatori e manicomi...

... Ma tu ci credi che di queste macchinette sia possibile farne un uso in modo che si realizzi una mobilitazione reale? Io mica tanto... VTR e via cavo... s'è sentito che aria tira, il progetto delle sinistre parlamentari è di porre la TV via cavo sotto il controllo delle regioni... Ora ce la possono anche mettere sul piano della conquista alla libertà di informazione dei lavoratori... ma si indovina già che le regioni, attraverso organismi burocratici, eserciteranno una censura coerente con la propria ideologia che a mio avviso non si discosterà troppo, se non per difetto organizzativo, dalla censura della TV di stato, no? Dopo che le regioni gestiranno questa TV via cavo, questi VTR, l'unica alternativa che avremo sarà, come sempre, lo spaccio clandestino di nastri, come se fossero stupefacenti, il sabotaggio dei cavi per infilare i tuoi programmi. Il sabotaggio... è divertente pensare che un sacco di gente sta aspettando in poltrona canzonissima, che già pregusta di immergersi in questo abisso di imbecillità, gli si possa rovinare lo spettacolo, capisci? Per dargli uno scossone, mica per catechizzarli, che gli leggi Mao? Sai che palle! Qualsiasi cosa trasmetti per TV finisce per essere identica a tutte le altre, no? La gente ormai guarda la TV come si guardano le figure sulle scatole dei cerini, no? Nessuno s'aspetta niente, no? Anche se trasmetti un vietnamita sanguinante, ustionato, affamato, che si mette a strillare siete dei porci, state lì col culo sulla poltrona a aspettare canzonissima mentre qua ci ammazzano a tutti... Magari si mettono a ridere, no? Pensano che è il comico di canzonissima, capisci, nel televisore tutto finisce per assumere un solo scopo: quello di rassicurare. Li hai visti i programmi alternativi al festival dell'unità? Tale e quale. Ecco, dicevo, sarebbe bello dargli uno scossone a questi in poltrona che guardano, per fargli venire l'idea, con uno shock microscopico, magari... che esiste qualche *altra cosa*, oltre all'organizzazione che pensa a tutto, che gli fa arrivare pure il programma, il sonnellino... Ma no, non credo che si sveglierebbero.

Chi invece i VTR li usa bene sono i Carabinieri, la Polizia, che ci filmano, ci schedano, di nascosto, coll'infrarosso, con i tivicon magari, con VTR più belli dei nostri, magari anche i films che fanno sono più belli dei nostri...

Guarda, adesso ti racconto... lo sai che mio padre era fotografo, no? Mi ha fatto migliaia di fotografie, mia madre le attaccava su degli album... Ecco una volta in una cassa ho trovato 2 mie foto: erano mancanti da tutta una serie che era attaccata sull'album.. mia madre le aveva scartate, censurate... avevo 2 anni direi, ecco, nelle foto attaccate sull'album sorrido, in quelle scartate rido, sono evidentemente contento: ho un dito su per il naso e con l'altra mano mi masturbo; ecco perché sono state scartate, hai capito? Me ne ricordo un'altra dove sono gocciolante e nudo, mi tirano su dal bagno. Mia madre mi ha ritoccato il pene. Lo ha cancellato come si fa con le rughe delle vecchie borghesi che ne hanno orrore... Sono io capisci, non una delle statue del Foro Mussolini alle quali Scelba fece coprire il pene con una foglia di fico d'alluminio... Sono proprio io, e chi mi ha castrato simbolicamente è mia madre, con gli strumenti del suo mestiere, a quell'epoca stampava e ritoccava fotografie... Altro esempio, foto distanziate nel

tempo, ma sempre nello stesso posto, sulla stessa panchina, intervallate da un periodo di tempo di un mese o due. Sempre lì. Sempre gli stessi giardinetti, circa a 3 anni, no? Ecco, guarda, il sorriso che faccio a mio padre, era sempre lui che scattava, no? Guarda fa venire i brividi, puoi vedere come questo sorriso, nel tempo, si tramuta in un ghigno difensivo... Sembra che io abbia una mano armata nascosta dietro la schiena... Ma vedi, mio padre, imponendomi di sorridere, davanti al suo obbiettivo, e vietandomi, magari con un certo humor, la gioia della masturbazione, cercava ossessivamente di confermare una felicità illusoria che mai aveva avuto; la sua aspirazione alla gioia mai vissuta nell'infanzia, costretta a un lavoro di 15 ore giornaliere, retribuite solo dalle frustate di mio nonno... È chiaro che questa serie di istantanee « spontanee e disinvolte » costituiscono un'interminabile schedario poliziesco, dove la mia infanzia veniva configurata nell'identikit di un sorriso « eterno », no? Che teneva a freno i disagi e le urla represse di tutta la famiglia alle quali questa avrebbe fatto meglio a lasciarsi andare... Ma vedi se mio padre, « il fotografo del mio bambino »... era così che si firmava, geniale no?... se mio padre, imprigionandomi in queste pose, in questi ruoli idioti, si tramutò in poliziotto, fu senza minimamente sospettarlo, anzi senza minimamente sospettarsi, anzi dato che ero un piccolo qualunque edipo, che già lo odiava, sorridendogli, senza minimamente sospettarmi... Ma vedi, quando mi sono accorto della insopportabile miseria che era nascosta dietro quelle foto ho smesso di odiarlo e di odiarmi. Adesso gli posso dare tutto l'amore che si devono 2 esseri viventi... Tu credi che noi, seppure a un livello diverso, nella configurazione delle attuali contraddizioni, siamo molto più liberi di lui? Tutte quelle fotografie dove non mi somiglio affatto, ma in cui sono costretto a riconoscermi, dove assumevo « un'espressione » caratterale che era lo stereotipo, il segno della repressione a cui era sottoposta la famiglia in cui ero nato e vivevo, e che mi plasmava, filtrandoli per difendermene, perché questa fu la loro resistenza, no?... a immagine e somiglianza prima dell'ossequio e della tracotanza fascista, poi del terrore della guerra, posso riconoscere ciò che non ero ma anche ciò che fui costretto ad essere. Ed è proprio da qui, da questa precisa, flagrante consapevolezza, attraverso la testimonianza irrefutabile di un obiettivo e della fotolisi del bromuro d'argento, posso ripartire, per ritrovarmi.

Ecco qui volevo arrivare, no? Il conflitto nevrotico, che rispecchia anche un arco storico che lo determinò, è catalizzato da una macchina che l'ha reso visibile. Ecco come possiamo usare questi videoregistratori! Registrando le avventure che nascono e si creano in un gruppo dove proviamo a vivere, è quello che è successo, no?

Dove proviamo, nei limiti ovviamente dell'esperimento, a rivoluzionare i nostri rapporti interpersonali, ecco, queste macchinette ci permettono di conoscerci meglio... scopriamo rivendendoci, certi atteggiamenti caratterali, come mandiamo giù qualcosa che ci fa male e poi come questo torna fuori in aggressività, in idiozia, ma torna su in modo irriconoscibile... ecco, puoi scoprire, rivedendo la registrazione, qualcosa che nel momento in cui è stata vissuta, ti è anche sfuggita, no? Puoi comin-

ciare a vedere com'è fatto il poliziotto che sta dentro di te, puoi imparare, con l'aiuto degli altri, a vomitarlo via, no? Possiamo prefigurare dei modi per avere fra noi rapporti più sani!
Ecco, più sani. Guarda, io preferisco lavorare in questa direzione, credo molto più a questi momenti, dove ognuno prova a riconquistare il proprio cuore strappandolo, riconquistandolo, alla colonizzazione del sistema, no? Magari lo fa vomitandosi, vomitandosi addosso, tutta la sua disperazione, no? Ma credo più in questo, sento di lottare così, mi sento più vicino alle operaie giapponesi supersfruttate, alla loro lotta, seppure riescono ad alzare la testa dal banco di lavoro, che scendendo in piazza, capisci?
Io sono convinto che man mano che un essere umano riconquista la totalità di sé stesso, strappandosi alla colonizzazione dell'ideologia dodominante, un essere umano che abbia imparato ad amarsi, sarà sempre più difficile per questi porci farlo inginocchiare. Mentre, al contrario, molti partiti e governi, che si definiscono rivoluzionari, si reggono sulla miseria umana, sull'incertezza, sul disorientamento critico dei loro militanti, dei loro iscritti... Nessuno mi potrà mai dissuadere che il primo luogo della realizzazione di ogni rivoluzione è prima di tutto quello della nostra individualità globale.
Pensavo a Vincenzo, dicendo questo: ti ricordi all'inizio faceva l'elettricista, no? Un giorno ha acceso le luci, è entrato in campo, si è seduto vicino ad Anna, non mi ricordo più che doveva succedere, noi stavamo girando su di lei, si è seduto vicino ad Anna mentre giravamo e le ha fatto una dichiarazione d'amore, mescolata con un racconto sulle lotte operaie.
Ti ricordi? Ecco, avevamo cominciato a dire che queste macchinette sono automatiche e che si può fare quasi a meno di maestranze, no? E che i costi bassi ci permettono un salto qualitativo, no? Vediamo come. Abbiamo detto pure che il videoregistratore c'era quasi per caso, nel senso che il centro dell'interesse del gruppo erano le situazioni umane che si creavano, no? Però bisogna pure dire che all'inizio di tutta questa storia c'era l'intenzione di fare un film, tanto che certe strutture, uno strascico del set, erano rimaste...
Ma sono state scardinate insieme al rifiuto di ogni possibile ruolo... Ecco, pensa al gesto di Vincenzo che « ha abbandonato il posto di lavoro », per raccontare, entrando in campo, come già l'aveva abbandonato alla Pirelli; rifiutandosi al cesso-orario ed altre premure del genere che la Pirelli riserva agli operai, sottraendosi allo sfruttamento, ha anche rifiutato l'esclusione dalla scena che il cinema riserva alle maestranze... Ci ha regalato, ha regalato a se stesso, nel discutere la identità di questi due gesti, tutti i suoi slanci trattenuti, tutto il suo amore, il suo amore covato in fabbrica e in tutta la catena di sottomestieri da cui arrivava... ecco con quel gesto, con quel passo che ha fatto per entrare in campo, ha visto con nitidezza il significato dell'altro... ha fatto un passo nella propria libertà... ha ritrovato tutta la sua salute, la sua rabbia, no? Pure la sua allegria, almeno per un po'...
Non solo è uscito dall'ombra riservata alle maestranze, agli assenti, agli esclusi dalla scena, dalla vita, ma è entrato in campo a fare la corte all'attrice protagonista... Sì dico così perché a quel punto della lavora-

zione cercavamo ancora di farla recitare, mi pare, no? Fu proprio quel gesto di Vincenzo a far cadere i ruoli di tutti quanti... Quel gesto non solo ha cambiato per un paio d'anni la vita di Vincenzo e di Anna, ma ha anche modificato le tensioni emozionali del gruppo, il film prese un altro andazzo, no? Pensa a come questo rifiuto del ruolo di elettricista ha seminato creatività in tutti noi, e pensa, dall'altra parte, alla tristezza sconfinata del progetto del recupero cooperativistico delle maestranze di cinecittà...
Da una parte Vincenzo, rifiutando il lavoro che lo incatena fuori della scena, crea la sua vita, crea le sue possibilità di amare; e mette in crisi i piani del film, perché nel film l'amore non c'era mai stato; da parte nostra al massimo c'era del pietismo verso Anna, no? Un'operaio ha scosso il progetto della regìa! Ecco un gesto che, seppure nel microcosmo di un gruppo di persone minuscolo, è rivoluzionario. È rivoluzionario non in modo simbolico, ma esemplare!
Dall'altra parte i tecnici di cinecittà che, raggirati da un'ulteriore illusione cooperativistica, portano in eredità al « nuovo cinema impegnato » la noia e la mediocrità della tecnica spettacolare della borghesia, insieme al suo totalitarismo ideologico.

Massimo Sarchielli: All'inizio avevamo un'idea di fissare la sofferenza, questo corpicino di Anna martoriata, bastonata, è diventato qualche cosa di più, no? Poi è successo il fatto dei pidocchi, la casa piena di pidocchi, le coperte, la Judith quando la torna... La gente che doveva sta' di casa, gli si doveva subaffittare... però, per parte mia, l'ho rivisto anche in proiezione, ho rivisto lo stesso disagio, quasi quasi più in me che la stavo aiutando a fare questa scena, che magari l'Anna finché non ha trovato il pidocchio lei...

Alberto Grifi: Ecco, la scena dei pidocchi! Anche quello è stato un avvenimento che ha fatto scivolare il film direttamente nell'autentico, attraverso l'imprevisto! È vero che all'inizio avevamo un po' la tendenza a raccontare una storia sulla falsariga di quello che era realmente accaduto un mese prima, no? A ricostruire... Ecco, Anna sotto la doccia, nuda, incinta... tu l'insaponavi e le suggerivi quello che lei stessa aveva detto un mese prima... quello che non era mai successo era che spuntasse fuori un pidocchio... Il primo che ti sei trovato su una mano ti ha troncato di netto qualcosa di spiritoso che stavi raccontando... per fare scena, no? È stata una fortuna, tutta la casa invasa dai pidocchi. Il nostro disagio è evidente nel film. L'abbiamo smessa di girare 'sta storiella dolciastra, la bambina incinta da proteggere... e chi se ne frega, chissà se già ci sono saltati in testa pure a noi, tutti a grattarsi.
Ci siamo odiati. E questo si vede, perché il nastro intanto girava, no? E poi ci siamo resi conto che i disagi di Anna erano, adesso un po' di più, anche i nostri. E anche questo si vede. Con una manciata di pidocchi, che non sapeva nemmeno di avere, Anna ci ha tirato giù dal piedistallo della regìa.
Questa maschera che tu Massimo spesso ti metti, tra il paternalistico e lo scherzoso... Anche quella ti ha strappato via... La nostra pidocchierìa borghese si è scontrata coi pidocchi sottoproletari di Anna. E questo ha rimesso le cose a posto, no?
Allora facciamo la preistoria di questa avventura. L'idea del film venne a te e a Roland, quando avete trovato Anna a piazza Navona, mi pare, no? E lei vi ha chiesto da dormire, così l'avete portata a casa tua, Massimo, vero? All'inizio ero diffidente: poteva venire fuori una storia più o meno sui canoni del cinema borghese, o un filmetto che poteva ambire a rientrare negli schemi

dell'industria culturale. Avevate cominciato a prendere appunti, no? Anna è una miniera, scopri sempre chissacché, anche quando credi di conoscerla già bene... Allora abbiamo cominciato a girare con un'Arriflex, con la pellicola, con un Nagra... cercando di ricostruire il vissuto di Anna, dei pezzi dei frammenti, una battuta, uno sguardo, con tutti questi appunti, appunti... niente. Non andava. Prendiamo un esempio, no?

Ecco come andavano le cose: tu, Massimo, mi avevi raccontato che Anna un giorno è salita sul tuo terrazzo, ha detto: che bel sole! Poi ha guardato giù, dal quinto piano, e ha detto, sempre con quella sua voce senza vita: che bel posto per buttarsi di sotto. Volevamo girarla. Giusto, se una cosa, una parola, un gesto, è segno di disperazione o di gioia, come dici tu, ci insegna qualcosa, ci dà qualcosa. E vale la pena di riproporlo, di raccontarlo. E come si fa? Qualcuno prende un'attrice, preparano le luci, che ne so il carrello, questa dice la battuta; ora questa battuta, ripetuta in questo modo, nasce pur sempre da un'esperienza reale, no? Dovrebbe riproporre la verità, magari alla lontana, ma un piccolo scossone emotivo te lo dovrebbe dare, no? No! Si rovescia in una bugia. Viene fuori una scena che la gente che sta al cinema dice ma chi vuoi fregare? Se prendevamo Anna e le facevamo dire, ridire, quella battuta, sarebbe venuto fuori un imbroglio. E chi si è rifiutata di prestarsi a questa truffa spettacolare è stata proprio Anna. Ecco, è in questo rifiuto, in questo rifiuto di girare questa scena, in questo rifiutarsi di Anna che abbiamo comunque girato, in presa diretta, è di nuovo saltata fuori la verità. Se guardi il nastro, su quella stessa terrazza, costretta nella stessa posizione di quel giorno, dà l'impressione che si divincoli, anche se è immobile, no? Il suo rifiuto di girare non era certo motivato dal timore di non saper ripetere la scena a puntino... Non era una questione di stile. Senti: la verità che vedo in quel suo divincolarsi, è la violenza con cui respingeva, insieme alla sua disperazione, la tentazione reale di fare un salto giù dal quinto piano. È proprio nel suo rifiuto di rivivere l'idea del suicidio, che riconosci la verità della sua disperazione... E poi puoi leggere anche a un altro livello la verità del suo rifiuto: dove ci ha dato una lezione di coerenza verso sé stessa che non posso dimenticare: il rifiuto di recitare ciò che in lei è autentico.

Così abbiamo smesso di chiedere ad Anna di recitare il suo passato, no? Abbiamo accantonato lo sceneggiato del suo vissuto... Ci servivamo di questi vecchi appunti su Anna soltanto per riprodurre delle situazioni intorno a lei, che sollecitassero le sue costanti ossessive... La circondavamo di situazioni, certe persone, soprattutto, che potessero favorire un transfert... e abbiamo deciso di girare quello che succedeva, *mentre* succedeva, no? E allora, sempre con un'Arriflex in mano, a quel tempo ancora con l'Arri, sempre lì, pronti. Non hai la sceneggiatura, nessuno sa quello che succederà, no? Hai una realtà davanti a te, una realtà dove accade di tutto, no? E tu, con l'Arri in mano, non vedi *niente*! E sai perché? Perché stai aspettando che succeda qualche cosa di « particolarmente significativo ». E tutto il resto, il banale, ti sfugge, non lo guardi. Ecco, guarda, questo è molto, molto importante. Ero io che tenevo la camera, no? Mi sorprendevo a fare questo ragionamento: più tempo spingo il bottone, più pellicola passa, più soldi volano via. La

pellicola costa, no? Non è un mistero, no? Era perfino logico fare questo ragionamento, tutto era improvvisato, andavo a naso, col rischio di buttare via tutto, no? Ma vedi, dopo aver mentalmente calcolato in denaro il tempo della pellicola, mi sorprendevo a calcolare in denaro il tempo dei rapporti umani che inquadravo!!!
Raffrontavo il capitale che avevamo per fare questo film, (era autofinanziato, no?), all'insieme delle inquadrature che ci sarebbero volute per filmare lo sviluppo di un rapporto interpersonale, mettiamo! Capisci?? Cercavo inconsciamente di prevedere, stimolare, determinare o frenare lo sviluppo di un rapporto umano, reale, in funzione delle disponibilità economiche della produzione!!! Questo certamente succede nella testa di tutti quelli che fanno il cinema, no? Non so se se ne rendono conto, proprio mentre girano, se improvvisano... se devono scegliere. Col cinema non puoi girare sempre. È inevitabile che si stabilisca una identificazione tra regìa e produzione, tra creatività e capitale. Il capitale non ti concede tutto, ma ti concede di scegliere. Tu, in luogo della totalità, sei costretto a scegliere, ma, infine, è il capitale che sceglie per te: e sceglie ciò che puoi mercificare.
Mi pare chiaro allora che la sceneggiatura è lo strumento più funzionale a un cinema prodotto dal capitale, e che a sua volta ne riproduce l'ideologia, che permette (la sceneggiatura) di fissare in anticipo i tempi e i modi non di ciò che sarà vissuto, ma solo rappresentanto... È consentita solo la rappresentazione della vita, non la vita...
Ecco dunque che cos'è l'avvenimento « particolarmente significativo » che aspettavo, per girarlo: è ciò che il capitale mi ha addestrato a riconoscere: una massa di stereotipi, una rappresentazione! E il banale che scartavo, è ciò che il capitale scarta, censura, « sconosce », perché quel banale è semplicemente la realtà: ciò che, al contrario della rappresentazione, è autentico. È autentico! E il potere ha orrore dell'autentico perché è indomabile. L'autentico è il luogo della creazione, della creazione di possibili rapporti umani fondati sulla chiarezza, sulla trasparenza, sull'amore, no? Capisci, sceglievo, senza criticarmele, situazioni rassicuranti che frenavano la mia angoscia di amministratore-regista, no? È il discorso sul ruolo che è una somma di stereotipi... controllavo la vita degli altri scegliendone i momenti, le immagini stereotipe riferibili a un tipo di spettacolo che sai già privo di rischi... rimanipolavamo gli stereotipi dello spettacolo dominante senza renderci conto che non uscivamo dalla menzogna della commedia continua con cui ti bombarda il mass-media, no?
Allora faccio l'autocritica, guarda, abbiamo cominciato a girare questo film coll'idea che una produzione indipendente renda tutti più liberi dagli schemi convenzionali; ma ci siamo accorti che è un'illusione dal momento che tu riproponi di nuovo i termini del capitale. Non si tratta di fare dei film a basso costo... Basso costo vuol dire che deprezzi e reifichi gli attori ancora di più, dal momento che hai ancora meno soldi del cinema ufficiale, no? Non solo come regista imponi i tempi del capitale, cioè l'amministrazione del tempo della vita degli attori, ma come produttore indipendente, underground, diciamo, gli imponi i tempi della tua micragna... Non ti levi nemmeno lo sfizio del grande regista che manda in rovina il produttore, no? Ecco, allora cominciamo a dire che uno dei fatti fondamentali che hanno fatto perdere al film e alla regìa

il potere che condizionava i gesti del gruppo, è stata la sostituzione del nastro alla pellicola. I ruoli sono caduti, dal momento che noi, deresponsabilizzati, sollevati, da ogni ossessione di carattere economico, abbiamo lasciato liberi gli altri di vivere sé stessi, darsi il loro tempo... e anche noi come registi abbiamo ritrovato un tempo « umano ». Ecco com'è cominciata, no?
Eliminata la pellicola, le maestranze, eccetera, potevamo girare *gratis*. Il prezzo del nastro non esiste... Il nastro costa niente! Voglio dire, costa 4.000 lire, ma dico che girare col nastro tutto è gratis perché lo puoi *cancellare* dopo averlo usato. La consapevolezza di questo fatto ti solleva da ogni preoccupazione di carattere economico, no? Spendi 50 lire di corrente elettrica, è tutto. Economicamente affronti l'avventura di girare con la stessa disinvoltura con cui... che è che costa 50 lire?... Un biglietto del tram, ecco. Io non lo pago mai per principio, ma... Ecco, spendere 50 lire non sfiora il sistema d'allarme della sopravvivenza di nessuno, no? Non avendo più capitale da amministrare attraverso la macchina da presa, era più facile per noi rinunciare ad amministrare, sceglendole, le passioni di quelli che volevamo filmare, no?
Potevamo registrare *sempre*! Non dovendo amministrare il « tempo oggettivo che è denaro », concesso dal capitale, né il denaro, che reifica il tempo soggettivo, scaricati dal peso... e che peso, no? ...di dover preferire il tempo di un momento « particolarmente significativo » contrapposto alla « realtà banale di tutti i giorni », buttata nel cesso la sceneggiatura, questo libro mastro del tempo del capitale, abbiamo trovato il « *sempre* », il tempo continuo della vita reale, che è l'intersecarsi osmotico di tutti i tempi soggettivi, no? Si è creato un luogo dove ognuno ha avuto la possibilità di creare la propria vita!!
Ecco, però a questo punto non vorrei che per capitale si intendesse solo quello economico in senso stretto del termine... ricordami di chiarire dopo il concetto che la psicoanalisi dà del rimosso e come questo rimosso, secondo me, è collegato con l'economia...
Ti ricordi quella volta che ricomprai dal macero tutti gli scarti e i doppi del « Deserto rosso »? Volevo rimontarlo, farne un altro film, no?

Massimo Sarchielli: Ehi, sbandiamo!

Alberto Grifi: Cristo, è una ruota, abbiamo bucato.

1. Alberto Grifi è nato a Roma, « a due passi dal palazzo di giustizia », il 29 maggio 1938. Ha fatto, « oltre a due anni di galera, tutti i mestieri che in genere fanno gli schiavi dell'industria dello spettacolo ». Nel 1966 ha fatto « la fotografia, e molte altre cose, per Kappa, di Nato Farscà ». Nel 1971 ha cominciato a costruire « un occhio artificiale, orientato da una libido elettronica, una complessa struttura di servomeccanismi che 'punta' una telecamera, regolandosi sullo stato emozionale degli attori ». Nel 1972 ha interpretato, come attore, la parte di Jaocpone da Todi: « nudo, con un basto d'asino sulla groppa, sotto una bufera di neve ». Ha girato anche una serie di documentari sulla chirurgia sperimentale. Vive a Roma.

2. *Cyril (Una cosa urgente)* 1960 16mm 20'. Non mi ricordo assolutamente che succede nel film.
Lariano 1961. Fatto con molta gente. Molta pellicola 16mm girata tra i contadini di questo paese del Lazio. Più che altro mi ricordo una lunghissima sbornia, durata quasi tutto il tempo di lavorazione. Mai montato.

Nonotte 1961 35mm bn. Esiste solo la copia lavoro. Il negativo è stato distrutto dalla produzione. Con Beppe Lenti. Il titolo dice tutto: la Produzione, stanca del fatto che durante la lavorazione del film modificavamo nottetempo la sceneggiatura, ci negò il gruppo elettrogeno per girare alcuni controcampi. Così ci sono degli attori che di notte, in una fabbrica di statue di cemento, parlano con altri attori, in un cimitero di automobili, al sole.
Anna 1962 35mm bn. Il ritratto comportamentale di una ragazza visto da ogni amante *infollito*, con la mano ortopedica sul cuore e sguardo ebete in ceramica al rimmel ortocromatico, fino a che suicidi la propria dolce metà nell'immagine di se stesso. Lo conservo in un cassetto. Lo userò, un giorno, come flashback. La ragazza è Anna Paparatti.
La verifica incerta (Disperse Exclamatory Phase) 1964-'65 35/16mm c so 45' cinemascope a piacere. Con Gianfranco Baruchello. Cfr. filmografia di Baruchello.
Pezzi dell'Amleto con Leo De Berardinis e Perla Peragallo. 1966. Sono stati proiettati durante l'avvenimento teatrale.
Transfert per kamera verso Virulentia 1966-'67 35/16mm c so 20'. Un film sull'operazione teatrale di Aldo Braibanti: precisamente si tratta di uno dei bandi di Virulentia, una proposta di uscita dal teatro. La m.d.p., con l'uso degli effetti speciali, propone la genesi dell'occhio.
No stop grammatica 1966 16mm bn lunghissimo. Un happening durato 24 ore, da Feltrinelli a Roma. La colonna sonora (Svezzamento per background) è stata messa insieme dalla folla, ricomponendo, senza sentirli, pezzi di magnetico che avevo distribuito in giro. Su questo happening c'è anche un nastro logorroico che, con Gastone Novelli, incidemmo in moviola, ubriachi, vedendo questo film; pochi giorni prima che lui crepasse sotto i ferri di un chirurgo. più bello questo speaker del film. Forse un giorno lo monterò proprio per risentire la voce di Gastone.
L'occhio è per così dire l'evoluzione biologica di una lagrima 1965-'67 copia lavoro 35mm c. Ready-made trovato tra gli scarti del Deserto Rosso, di Antonioni; si tratta di un primo piano di Monica Vitti che cerca di piangere.
Autoritratto Auschwitz 1965-'67 16mm bn. Appunti per una mappa aggiornata sulle migrazioni delle zone erogene della mia faccia. Girato in Polonia, sui campi di sterminio, a Oswiecim.
Questi 2 ultimi films sono confusi tra loro: una lettera che avevo fatto uscire clandestinamente dal carcere fu letta a Fiumalbo da amici, mentre si proiettava Autoritratto Auschwitz. In seguito una lettura della stessa lettera è stata registrata e il nastro veniva passato insieme al film, fregandosene del sinc., al punto che un giorno al Club Nuovo Teatro il nastro fu passato, per distrazione, mentre si proiettava L'occhio è per così dire... I 2 films sono stati poi proiettati, da quel giorno, alternativamente con la stessa colonna, fino a distruzione della pellicola.
Orgonauti, evviva! (Un viaggio con carburante erogeno) 1968-'70 35mm c so. Girato pochi giorni prima di essere sbattuto in galera, ho potuto montare questo film solo dopo esserne uscito, a fine pena, due anni dopo. L'impianto dialettico si può riassumere in due frasi che i protagonisti si sbattono in faccia: — ogni soluzione evolutiva soddisfa una tendenza regressiva — e — creare il presente è correggere il passato —. In questo gioco che contrappone evoluzionismo reazionario e rivoluzione, la m.d.p. seguita il discorso cominciato in *Transfert per kamera*: ma qui gli effetti speciali, portati all'estremo, oltre all'invenzione dell'occhio, propongono un viaggio nell'inconscio biologico della visione. Il film è stato abbondantemente censurato (il serbatoio dell'astronave, dove 4 persone fanno l'amore) e penso di rimontarlo.
Non soffiare nel narghilè 1967-'71 16 mm bn e c, mai montato.

Le avventure di Giordano Falzoni 1971 35mm c 20'. Con Falzoni, Caterina, Daniela Caroli, Nanni Balestrini, Antonio Ho De Lima, Giorgio Patrono, Carla Vasio, Manuela Kusterman, e molti altri. Giordano Falzoni alle prese con la bella addormentata. È una sfida. Riuscirà l'arte, fuori, libera dai musei e dalle accademie, a restituire alla bambina stuprata e abbandonata sulla neve il desiderio di vivere? Giordano-Principe Azzurro, carico di schiacciafarfalle e giochi ottici rotanti, arranca affondando nella neve e...
Vigilando reprimere 1972 35mm c 26'. Con Massimo Sarchielli, Silvia Poggioli, Annabella Miscuglio. Il titolo nasce da un'altra frase: Vigilando redimere, spesso scolpita nell'ufficio dei direttori dei carceri italiani. Un tipo con una barba enorme è inseguito da un altro tipo coperto da un mantello nero; a posto del viso ha una spirale rotante, di quelle usate dagli ipnotisti. Una radio accesa blatera; dal tono si capisce che è un momento assai cupo: all'interno del Paese un governo 'forte', all'esterno guerre espansionistiche.
La radio dà la notizia di un'evasione, poi, quando i 2 tipi si saranno incontrati e confrontato le loro inconciliabili posizioni ideologiche, la radio darà notizia che il pericoloso evaso è stato ripreso.
Qui il personaggio con la barba se la strappa con rabbia e disperazione: è una ragazza che aspettava l'evaso per fuggire con lui. Anche il personaggio dal mantello si spoglia: è un poliziotto che la stava pedinando per arrestarla. Non ci riesce. Per fermarla, spara.
Quando le si avvicina incautamente, per ammanettarla, la ragazza lo accoltella. Crepano uno sopra l'altra.
Tra rantoli e tosse l'agente, prima di morire, racconta una barzelletta: un tipo va dallo psicoanalista per farsi guarire da un complesso di persecuzione... dopo un paio d'anni, finita la cura, il tipo... punta la pistola contro lo psicoanalista e fa: — Grazie dottore, ormai sono guarito... ma adesso lei sa troppe cose...
Anna 1972-'73. 11 ore di nastro video da un quarto di pollice, girate durante più di sei mesi, con Massimo Sarchielli e la presenza di almeno 200 persone. (Cfr. intervista sopra).

3. Scritti di Grifi sulla questione carceraria sono pubblicati in *Il carcere in Italia* di Aldo Ricci e Giulio Salierno, Torino 1971, e *La droga e il sistema* di Marisa Rusconi e Guido Blumir, Milano 1972. Altri scritti sparsi. Cfr. l'importante ciclostile *5 films* preparato per una proiezione al filmstudio di Roma.

ALFREDO LEONARDI

In Alfredo Leonardi i momenti dello sperimentalismo si fanno più espliciti e meditati, almeno a livello di intenzioni e dichiarazioni di poetica. Non essendo uomo dalla vita doppia, come gran parte dei film-makers che s'incontrano in queste pagine (ma che non sono per questo dilettanti) sente più di essi la necessità di assumere in tutti i sensi la responsabilità delle sue scelte, e quindi di vegliarne le vicissitudini. È questo impegno che l'ha portato prima ad abbracciare passionalmente il partito dell'underground e della Cooperativa, fino a divenirne uno dei punti focali, per poi rigettarne altrettanto passionalmente le ragioni e passare dalla 'parte giusta', cioè a quella dell'impegno rimeditato che negli ultimi anni sembra essere il costante punto d'arrivo dei nostri neoavanguardisti. Parlo di passione nel senso di capacità di credere nelle proprie scelte, di essere cioè settari e totalizzanti in modo positivo, non nel senso di una chiusura ad esperienze diverse, purché non compromesse col potere. È stata infatti l'equanimità di Leonardi a farne a suo modo un Mekas italiano, punto di collegamento fra forze l'una contro l'altra armata, e fonte di incoraggiamento verso altri film-makers che, come Brebbia e Bargellini, entrarono nella C.C.I. con la sua mediazione.

Leonardi è il nostro autore meglio documentato, quello che ha reso più ampiamente ragione delle sue scelte. Ma anche le sue dichiarazioni sono elementi d'un quadro fenomenologico che le comprende: di quella fenomenologia della controcultura che il lettore attento si starà costruendo. A questo non interesseranno tanto i meriti diversi delle due — o più — parti, o la storia del passaggio dall'una all'altra, ma le opere di cui il film-maker scrive i presenti Xenia *ed anche forse il quadro generale di storie e motivi diversi formicolanti in quelle riserve che sono alcune strade di Roma e altrove alcune università. Una storicizzazione del genere non significa limitare ma cercare di conoscere meglio il senso dell'apporto individuale. Affascina osservare cosa, data una situazione, accade di fatto. Ma lasciamo raccontare a Leonardi.*

Sono arrivato al cinema, abbastanza casualmente, dal teatro. Durante l'università (sono laureato in lettere) ero responsabile del centro universitario teatrale, frequentavo una scuola di recitazione e seguivo, al Piccolo Teatro di Milano, le prove di Giorgio Strehler. Dopo la laurea ho cominciato la mia attività di attore e regista con gruppi di giovani, universitari e non, finché è arrivato Ugo Gregoretti che doveva girare un episodio del suo film *I nuovi angeli.* Per buona sorte mi sono trovato a collaborare con lui, che mi ha poi invitato a Roma per collaborare alla stesura della sceneggiatura di un divertentissimo film sulla televisione, purtroppo mai realizzato; da allora ho cominciato a lavorare per la televisione e poi in cinema. Il passaggio da un settore all'altro è stato molto naturale: fare del buon e nuovo teatro in Italia è difficilissimo, molto più allora che ora, e il cinema mi sembrava offrire possibilità maggiori di autoespressione. Sono felice di aver preso quella decisione. [1967]

Nel '64 ho fatto il primo cortometraggio, intitolato *Indulgenza plenaria,* basato su una tesi: la sopravvivenza oggi di atteggiamenti, mentalità, costume autori-

tario, poliziesco e sopraffattore in generale. Questo film è stato incriminato dall'autorità giudiziaria, ma poi assolto per sopravvenuta amnistia.

INDULGENZA PLENARIA. Ambiente: la breve area del foro italico, ex — e più a buon titolo — foro Mussolini, la facciata dei due edifici gemelli dipinta di rosso, l'obelisco di quel marmo freddo che il tempo non annerisce, non ammorbidisce, ancora così nuovo da sembrare falso, i parallelepipedi dello stesso marmo che scandiscono un breve viale dal pavimento musivo, alcune statue — non quelle dello stadio adiacente — una o forse due targhe di strade nell'area. Non ci sarebbe nulla di strano se gli elementi suindicati non recassero impresse, intatte a distanza di vent'anni che hanno enormemente mutato la misura delle nostre valutazioni, scritte che ci sembrano irreali, incredibili in sé, e ancor più per il fatto di continuare senza scosse e senza contraccolpi una vita definitivamente archiviata, cessata e antitetica nei confronti delle prospettive che paiono aprirsi al nostro futuro.
Alcune scritte: « Mussolini dux — opera balilla 1930 », « 6.10.35 conquista di Adua », « 9.5.36 proclamazione dell'impero », « 3.4.36 fondazione dell'opera balilla, legge sul riconoscimento giuridico dei sindacati », « il duce annunzia al popolo l'inizio della guerra contro l'Abissinia », ecc.
In questo ambiente truce marziale, pesante, anche ridicolo a distanza di anni in cui abbiamo visto come in effetti si è svolta la storia, si muovono con la grazia, l'ingenuità, la naturalezza propria della loro età, bambini che giocano, schettinano, si rincorrono. Oppure madri e domestiche che portano al sole e all'aria aperta in carrozzella i piccoli non ancora in grado di camminare. Bancarelle di rinfreschi sulle scritte « duce, a noi ».
Il contrasto è tanto inatteso da essere immediatamente evidente e da costituire — per il trascorrere continuo della macchina da presa dalla realtà odierna ai resti di ieri — la fondamentale chiave ritmica del documentario.
In corrispondenza della scena, sono mescolati effetti e rumori descrittivi e realistici e brani di discorsi di Mussolini e inserti sonori adeguati, poi un breve intervento dello speaker in lode dell'equanimità, del perdono, della superiorità e della comprensione, del superamento dello ieri in favore di una fiduciosa apertura verso il futuro, mentre sulla scena appare una rapida sequenza di titoli di giornali o di foto autentiche d'attualità che nella loro quotidiana frammentarietà e diversità di casi umani, mostrano come tutto il contrario stia in realtà accadendo e lo sfruttamento dell'uomo sia ancora tragicamente attuale. [30 gennaio 1964].

Segue *Living & Glorious* che nasce dalla mia convivenza con il Living Theatre, girato con una macchina 16 mm. piuttosto rudimentale. Questo cortometraggio non ha una storia, sono delle impressioni di vita, vissuta con il Living che prova i « Mysteries » e monta le scene e recita « The Brig »; poi si vedono gli attori mentre si truccano, si cambiano, vanno a trovare un amico malato, girano per la città. Questo mio incontro con il Living è fondamentale sia sul piano ideologico che su quello umano.
Nel '66 ho girato *Musica in corso*; è nato dall'occasione della preparazione di un concerto di musiche di John Cage che stavano allestendo Sylvano Bussotti e John Phetteplace. Gli spartiti di Cage in larga maggioranza non esistono; sono cioè delle indicazioni di come fare lo spartito. Vi è una serie di trasparenti con linee, fori, punti che devono essere buttati uno sull'altro lasciandoli cadere dall'alto e, a seconda di come s'intersecano, dalla misurazione del casuale sovrapporsi dei

lucidi, si ricava una serie di dati che permettono la costruzione dello spartito. Nella prima parte del cortometraggio, Bussotti fa questo gioco, prepara lo spartito. La parte centrale è il pranzo di Bussotti con due suoi amici. Infine vi sono le esecuzioni dei due pezzi: uno è *45' for speaker* e l'altro è *Cartridge Music.* Non è un cortometraggio didattico, nello stesso tempo neppure un cortometraggio sperimentale vero e proprio, perché il suo scopo era di seguire più o meno questo itinerario con una tecnica di ripresa se vogliamo più attenta a certi fatti visivi che poi sono quelli che m'interessano. [1967].

MUSICA IN CORSO. Testo di Sylvano Bussotti. [V.'66]
Vedi... volano i trasparenti... dicevano che questa immagine faceva pensare a un disegno di Arp. Effettivamente. Quando c'è una saturazione nel sovrapporre i trasparenti e si arriva a metterci sopra l'orologio, si possono misurare queste figure e trarne un materiale praticamente infinito.
In questo caso dovrò preparare 45 minuti di accompagnamento ai *45 minuti per conferenziere.* Si tratta poi di stabilire nel minimo dettaglio quelli che per Cage sono i 5 parametri. Cage aveva stabilito di aggiungere ai 4 parametri riconosciuti il parametro della sequenza.
Ah, questa è una vecchia versione di *7 minuti* di un pezzo per piatto sospeso, per due soli esecutori.
C'è anche un problema di dimensioni del foglio, a parte la storia delle imperfezioni della carta. L'atto fisico dello scrivere, come aveva osservato Metzger, a cui il fatto di comporre musica andava coincidendo nel caso di Cage. Dunque si comincia con il numerare il foglio, suddividendo bravamente i minuti, e poi si ripetono le operazioni del lancio dei trasparenti per stabilire la fisionomia di ogni parametro. È incredibile come queste operazioni fatte dalle persone più diverse e dai musicisti di più diversa estrazione finiscono sempre col dare risultati che sono inconfondibili.
Cage. Mi ricordo che in Germania si mangiava così male che John usciva anche quattro volte al giorno per andare nella foresta vicino al luogo dove si svolgevano i corsi di Darmstadt, raccoglieva funghi, li portava in cucina, una scottatina sulla piastra e invitava i compositori europei al congresso di micologia.

Per la prima volta in Italia un intero concerto è dedicato a musiche di Cage, grazie ai concerti organizzati da Pietro Grossi a Firenze.
Anche in questo caso ho evitato di preparare il pianoforte, sebbene questo non servirà a sfatare la leggenda di Cage come autore di musica per piano preparato, lui che da vent'anni circa i pianoforti non li prepara più, per lui non ne hanno più bisogno.
È senza dubbio il valore della pausa a imporre dimensioni profondamente nuove, e l'ingresso dell'orologio nello strumentale attuale, degli spilloni, delle testine da grammofono e del sensibilizzare qualsiasi superficie, mettere in pratica quest'idea del suono, di ogni suono, di ogni evento sonoro come un elemento valido in sé, e che non deve necessariamente qualcosa all'intervento della formula o del compositore.
Come questa rara bestiola.

Come è nato amore amore (1966). È sempre azzardato scrivere o parlare a proposito dei propri film perché spesso intenzioni programmi e realizzazioni effettive differiscono curiosamente e propositi di una certa natura portano a risultati inattesi o comunque sensibilmente divergenti.

Nel caso di *amore amore* venivano a doversi integrare spinte di segno opposto: da una parte la necessità positiva di esprimere nel modo più completo possibile la globalità della mia situazione al momento di girare il film, fare il punto sullo stato delle mie emozioni, opinioni, cognizioni, problemi e curiosità; d'altro canto l'azione di precise idiosincrasie collegate con l'evoluzione dell'arte contemporanea in generale. Esse sono riassumibili nella insofferenza per lo psicologismo e nell'affermazione della totale indipendenza da parte dell'autore di seguire l'itinerario creativo che preferisce. Ciò ha condotto nel mio caso all'eliminazione della convenzione della *storia*, sia pure solo come storia dei sentimenti, all'abolizione del protagonista sia esso in terza o in prima persona, all'instaurazione di una specie di policentrismo ideologico e a uno sviluppo narrativo basato su immediate associazioni di natura visuale e non più logica. Su questo punto, nevralgico per l'articolazione strutturale del film, tornerò più avanti.
Il titolo *amore amore*, che è abbastanza elementare e dimesso da fare a posteriori un buffo contrasto, per me almeno, con la natura alquanto pensata del film, definisce il suo primo motore emotivo che costituisce anche il filtro attraverso cui sono stati vagliati i materiali da usare, persone cose informazioni, e determinate almeno buona parte delle associazioni attraverso cui si snodano le sequenze. Al termine *amore* ho correlato il termine *odio* secondo un processo di equivalenza perfettamente acquisito che è superfluo giustificare.
Materiali del film sono riprese *cinéma-dirècte* di diversa natura, parte delle quali incentrate su alcune persone che compiono azioni per esse consuete, *informazioni* di pubblico dominio relative ai campi più diversi, cronaca astronautica, moda ecc., brevi sequenze prevalentemente estratte dai miei cortometraggi. Questo materiale debitamente scomposto si intreccia e si articola secondo leggi ritmiche, analogie o opposizioni visuali o semantiche che tendono a impedire l'instaurarsi di un punto di vista (narrativo) prevalente e a creare quel policentrismo ideologico cui avevo accennato prima che fa sì che azioni reazioni concetti affioranti dall'accumularsi delle immagini siano riferibili a tutti i *personaggi* o a nessuno indifferentemente.
Le relazioni, le attrazioni che collegano le sequenze sono prevalentemente di analogia o opposizione ritmica o segnica (in quest'ultimo caso sia in senso formale-visuale che semiologico-comunicativo).
Da questa specie di programma-autopsia non vorrei si traesse l'impressione che il film è nato a tavolino come un teorema o una combinazione di scacchi. Personalmente ho anzi l'impressione che si tratti di una cosa abbastanza spontanea e divertente, letteralmente « tutta da vedere ».
La tendenza antipsicologica e antinarrativa è del resto, generalmente parlando, una vecchia e solidissima *nuova via* che dalla morte del naturalismo teatrale e del verismo letterario si è sviluppata rigogliosamente e ha avuto fra i suoi primi e maggiori capisaldi Jarry e Joyce, per fiorire nel cinema col surrealismo di Clair (*Entr'acte*) Buñuel (*Chien andalou*) e le esperienze di Dziga-Vertov, Moholy-Nagy Richter ecc.

Contemporaneamente le arti figurative da cui mi sento molto influenzato avevano fatto molti passi avanti e dal cubismo e dadaismo in poi, attraverso l'astrattismo fino alla nuova figurazione pop e op, hanno bruciato esperienze e formato un nuovo modo di vedere e associare che il cinema non può a mio giudizio ignorare. Col passar del tempo è venuto accentuandosi il mio disinteresse, come autore, per le enunciazioni le spiegazioni le analisi logiche messe in cinema. In linea generale le sceneggiature assomigliano troppo a copioni teatrali (e questi ultimi a dialoghi letterari, è una vecchia storia che aveva già innervosito molto Artaud, Appia e Craig).
Con *amore amore* non ho naturalmente voluto sostenere la preminenza della mia soluzione ma solo mostrare quali conclusioni ha personalmente tratto da premesse che sembrano comuni alla maggioranza del nuovo (non solo anagraficamente) cinema [1966].

La struttura del mio film *amore amore* non è nata da una sceneggiatura precedentemente scritta, e non poteva esserlo perché non si tratta di un film narrativo e la parola vi riveste un'importanza del tutto secondaria.
Il vario e vasto materiale dal vivo e su immagini preesistenti, che soddisfaceva la necessità di disporre di una serie di « presenze » di per se stesse significative, si è venuto progressivamente aggregando in cellule sempre più complesse che si sono a volta loro integrate e congiunte nel disegno strutturale definitivo del film. Ciò che io possedevo all'inizio del montaggio non era uno schema cui adeguare il girato (sceneggiatura), ma un modello operativo, un modo di trattare il materiale che, come tale, non permetteva di conoscere in anticipo il risultato finale, il film compiuto. È questo procedimento che rende effettivamente creativo (ed estremamente piacevole) il montaggio.
Preso a caso, per ragioni di momentaneo più accentuato interesse, una o più inquadrature analoghe, ho cominciato a ripulirlo, inserendo man mano altre inquadrature di diversi soggetti che instauravano un sistema di rimandi ritmico-associativi costituenti la caratteristica « formativa » del film. Questo organismo diventava quindi un'unità sempre più articolata, destinata a crescere finché non fosse e non fossi giunto a uno stadio di saturazione arrivato il quale l'accantonavo per ripetere il procedimento partendo da un diverso tipo di materiale. Si formò così un certo numero di sequenze molto dense e elaborate, affiancate da una serie di sequenze o aggregati più elementari di materiali che non erano stati assimilati in questa prima, lunga fase di condensazione e omogeneizzazione del girato, ma che costituivano essi stessi dei nuclei significativi abbastanza compatti.
A questo punto prese il via la seconda e definitiva operazione di assemblaggio, condotta sulla base dell'ordine puramente numerico dei nuclei già predisposti e di una progressione generale che avrebbe seguito la seguente scaletta:
tema della famiglia: madre-figlio, con riprese cinema-directe, dal ritmo molto piano
enunciazione del tema colore: progressivo cammino verso l'astrazione cromatica, attraverso una coppia di artisti, di cui si vede inizialmente la donna in faccende domestiche come la prima (madre), ripresa fra le sue opere che contengono molti riferimenti all'infanzia e al suo mondo fantastico, o l'uomo che appare la prima volta con in mano le matite colorate così come il bimbo del tema precedente (tutto in bianco e nero).
l'esperienza della vita, condensata nella presentazione di un uomo, per me molto significativo, nella sua irripetibile individualità, descritta da una serie di attri-

buti visuali, concettuali e comportamentali, secondo la tecnica associativa sopra descritta.

l'esperienza dell'arte, dalle tecniche alla visione creativa dell'individuo, di gruppi di individui, di ogni indivuduo anche non professionalmente artista.

Oltre a ciò vi è una quantità di altri temi ideologici e visuali, spunti, appunti, squarci, materiali vari e che interagiscono con i personaggi principali e rappresentano un patrimonio conoscitivo comune, riferito insieme a tutti o a nessuno. Ritmicamente il film si presenta con un andamento a fisarmonica, con ritmi che progressivamente si accelerano per giungere a un acme cui segue un collasso che distrugge l'effetto precedentemente acquisito e con esso l'immedesimazione che inevitabilmente cattura lo spettatore. Come ogni regista, sono io stesso sedotto dalle « macchine » che funzionano, dalle sequenze che, a prescindere dal codice prescelto, prendono il pubblico; ma nello stesso tempo ho una vera repulsione per questo tipo di condizionamento dello spettatore che tende a narcotizzarlo né più né meno di qualsiasi altro prodotto commerciale. Ne risulta una specie di doccia scozzese ripetuta, che disorienta molta gente, specialmente gli addetti ai lavori che vedono sconvolti i loro principi sulla « struttura del film », e non riuscendo a ricondurre questo tipo di procedimento a un canone riconosciuto, rifiutano di prendere atto di quanto si svolge sotto i loro occhi e di esaminare, accettare il film per quello che è. Di fronte a queste cadute di ritmo, a queste catastrofi lucidamente premeditate, io provo un piacere forse abbastanza sadico proprio perché l'effetto voluto è sostanzialmente raggiunto. Ciò anche perché il cinema può essere tutto ciò che passa su uno schermo o fuori, e non un particolare modo di racconto, secondo alcuni sostengono, e quindi l'alternare stili di « racconto visuale » eterogenei ha oltretutto, ai miei occhi, un valore pedagogico e dimostrativo non indifferente.

Questa esigenza di interferire e rendere il più possibile dialettici gli elementi del film è ulteriormente osservata dalla colonna sonora, costituita da musiche di Don Cherry, Gato Barbieri e il loro gruppo, due pezzi di Pietro Grossi e collages sonori di Giorgio Bretschneider che è anche uno degli interpreti principali del film. Le musiche danno sempre una certa chiave ritmico-psicologica al film ma si sviluppano con una larga autonomia e soprattutto, dopo una partenza emotiva spesso strettamente legata al significato del filmato, continuano per conto loro e secondo la loro legge di sviluppo, anche quando tutto è cambiato sullo schermo e la distanza fra sonoro e scena tende sempre più a aumentare. Questo libero gioco di interferenze è accresciuto dai silenzi che spesso occorrono e dalle riprese musicali che rispondono a un criterio molto soggettivo di troncare ridondanze che rischiano di diventare eccessive, di creare spazi di attesa che facilitano a tratti lo straniamento dello spettatore, e di creare rapide accelerazioni necessarie allo sviluppo ritmico del film e enormemente avvalorate dai silenzi che le procedono.

Il desiderio di evitare il pericolo del *commento* musicale mi ha anche persuaso a non mostrare il filmato a Don Cherry, Gato Barbieri e i loro amici, prima o durante la registrazione, e a pregarli di suonare nel modo più libero e loro congeniale possibile. Gli ho solo chiesto di darmi ritmi diversi per le diverse esigenze del film. Del risultato del loro lavoro sono molto soddisfatto anche se questa colonna sonora è una delle cose più discusse del film, incompresa osannata odiata con una prodigiosa quantità di sfumature, il che sifnifica — ciò che mi fa moltissimo piacere — che la colonna vive una vita propria e non è quel pedissequo « commento » al film che non avrei potuto sopportare.

Per finire, due parole sugli interpreti. Non sono, tranne casi eccezionali, attori professionisti, e anche quando lo sono appaiono solo per il lato strettamente privato della loro vita (ad eccezione di alcune riprese dei loro spettacoli). Come autore ho un completo disinteresse per le favole e i racconti narrati cinemato-

graficamente e di questa idiosincrasia sono naturalmente vittime gli attori che normalmente li animano. Ciò che mi piace e faccio è tradurre in termini di stile un'esperienza di vita che si riversa direttamente e senza mediazioni nel film. Per fare ho bisogno che le persone implicate in questo rapporto abbiano una presenza evidentemente così necessaria da non richiedere una giustificazione di ruolo, come succederebbe nei normali film. Devono cioè essere grandi « attori » nella misura in cui ciò significa che c'è un tale, autentico rapporto con me da equivalere in qualche modo alla fiducia riposta da ogni regista di « grandi » film nelle sue star. Io sono molto affezionato alle mie. [1966].

Ho fatto *amore amore* in condizioni di povertà, col minimo indispensabile ma era del resto un film che si prestava perfettamente a questo tipo di situazione finanziaria, ma anche di totale libertà. Il mio produttore, Enzo Nasso, che è certamente un po' pazzo e assolutamente unico nel suo genere almeno in Italia, ha visto il film quando è uscita la copia campione definitiva a colori. Questo è un caso limite che ha oltretutto i suoi grossi svantaggi perché un regista che ha creato un prodotto almeno personale alla fine di questo terribile sforzo si trova a non aver più alcun legame col film che è diventato proprietà di un altro. Ciò sembra inevitabile ma io lo trovo tristissimo e non desidero più che una cosa simile si ripeta. Da poco ho cominciato a produrre per conto mio cortometraggi e un lungometraggio in 16mm, bianco e nero, che sto girando lentamente non solo per ragioni finanziarie. È uno sforzo molto grande ma i miei film costano poco e possono circolare praticamente solo in un circuito che accetta il 16mm. Non c'è quindi bisogno di ingrandirli. Sono dei film che mi scoccia definire « sperimentali », perché sembra siano prove di laboratorio in attesa di fare cose serie e invece sono proprio quello che intendo fare. Sono film molto personali che non tengono alcun conto a priori di ciò che può piacere o no al pubblico. Credo che la cosa più onesta e utile che posso fare è offrire alla gente il meglio di me ed è esattamente ciò che cerco di fare attraverso i miei film, belli o brutti che possano essere guidicati.
L'unico modo per sopravvivere avendo fatto una scelta del genere è unirsi con altri autori cinematografici che la pensano allo stesso modo e organizzare una cooperativa di distribuzione che permetta di rientrare almeno nelle spese vive di produzione e possibilmente di guadagnare qualcosa. È ciò che stiamo facendo ora in Italia.

Leonardi opera come cineasta propriamente indipendente nei cortometraggi che seguono a questa prima fase della sua esperienza, e che rientrano nell'orbita della C.C.I. Ancora nelle dichiarazioni che accompagnano amore amore *si sente un'appartenenza al sistema che il film contesta, ed un desiderio di rendere plausibile la propria posizione, senza troppa insistenza. Nei film successivi emerge più chiara la consapevolezza di essere un* outsider, *e per questo cessano i riferimenti al Cinema: questi film sono certe cose che ho fatto a titolo personale, non sono stati pagati da nessuno e per questo in un certo senso nessuno vorrà pagare per vederli, ma la liberazione che essi di loro iniziativa propongono s'incontra con tentativi simili che vengono da più parti: il Living, la musica libera, la contestazione floreale in nome dell'inconscio e dell'amore.*

117 CINEGIORNALE (1967). Mi aveva sempre attratto l'idea di utilizzare ma-

teriale di repertorio unicamente peri suoi valori fotografici di dinamismo e composizione dell'immagine, prescindendo dal suo carattere di documentazione oggettiva. *Cinegiornale*, che mi è costato una somma enorme di tempo e fatica in proporzione alla sua durata, rappresenta il compimento di questo desiderio che spero si riproduca il più tardi possibile. Scegliendo dal materiale grezzo solo pochi fotogrammi di inquadrature spesso lunghissime mi sono accorto che questa operazione non ne cancellava totalmente il valore semantico (la natura « fotografica » del materiale prevaleva sempre su qualsiasi tensione verso la estrazione) e di ciò mi sono valso per una specie di narrazione di fenomeni catastrofici e vicende umane che danno a questo mini-metraggio qualcosa di più di una dimensione puramente formalistica.

ORGANUM MULTIPLUM rappresenta la continuazione e sotto certi aspetti il superamento dei processi formativi di *amore amore.* Quest'ultimo affidava il suo sviluppo ad associazioni formali ritmiche e di contenuto in parte abbastanza leggibili e dirette, mentre *Organum multiplum*, che si vale d'un materiale molto più unitario e compatto, cerca di articolarsi in modo più libero indiretto e suggestivo. Queste scelte saranno, credo, caratteristiche costanti del mio lavoro futuro.
Come nei miei precedenti film non vi è affabulazione ma al contrario la ricerca di esprimere in termini cinematografici autonomi un processo conoscitivo esistenziale che è autentico e personale.
Opera a Roma molto attivamente un gruppo di musicisti americani che hanno assunto la sigla di Musica Elettronica Viva. Fanno parte di esso Allan Bryant, Alvin Curran, Jon Phetteplace e Frederic Rzewski, cui si uniscono saltuariamente altri compositori. A questo cortometraggio prendono parte anche Giuseppe Chiari e Vittorio Gelmetti. Il film non ha intenti didascalici e dimostrativi, vuole solo essere la testimonianza dell'interesse e della amicizia esistenti fra me e questi artisti e presentarsi per i suoi specifici valori stilistici.
La colonna sonora è un pezzo composto espressamente per il film, si intitola *Rotonda Combine 1* e risulta dalla miscelazione delle musiche eseguite nei concerti ripresi nel corso della lavorazione del film. Il testo detto all'inizio è *Solo con la volontà di sapere* di Giuseppe Chiari. [1967]

organum multiplum, 1967

oh oh
tempo masses f.r.
mano 20 sitar
vitto. nero fade
lampo nudo guru
biondo corde
porto
riso feltri bimbo
chiari cathy
pacchi
vale
nelli latte nippon
trama
lima lydia

J.&J.&CO., *terzo dei brevi film del '67, è un'anticipazione, quasi un frammento, del successivo* Se l'inconscio si ribella. *Prima di immergere questo materiale, che si riferisce ancora al Living (Julian Beck e Judith Malina), nel consuntivo personale che è* Se l'inconscio, *Leonardi ce lo presenta nella sua prima natura referenziale, come tentativo di approssimarsi e leggere l'utopia scenica di J.&J. Ma il film è anche un brillante saggio delle inconsuete doti della cinepresa di Leonardi, che è estensione del corpo, fatto organico, come poche altre. Se ponessimo i film-makers italiani lungo una linea che va dall'etico all'estetico, Leonardi si troverebbe all'estremo di quest'ultima parte. Per cui non intendo estetismo, ma sensualità, conversione tattile del mezzo tecnico. Questo* senso *di Leonardi, che è forse la cifra di tutti i suoi primi film, è di un'acutezza che si lascia abbondantemente alle spalle i goffi — o furbi — tentativi di compiacere di tutta la ripresa cinematografica di consumo. Quanto agli altri film-makers trattati qui, v'è in quasi tutti una maggiore dose di estraniamento, di indagine sulla degradazione del mezzo. Leonardi è quasi solo a credere fino in fondo che il mondo possa convertirsi in un grande corpo da amare. E la sua cinepresa, appunto, lo accarezza.*

SE L'INCONSCIO SI RIBELLA, titolo apparentemente serioso e anzi quasi minaccioso, (ma dovrebbe almeno a un certo punto apparire chiaro che allora non succede nulla o succede tutto ma in ogni caso è un processo positivo e salutare), si apre con una sequenza della compagnia del Living Theatre, ripresa nel corso di una rappresentazione dei *Mysteries.* A parte il valore ritmico di queste prime immagini nell'economia strutturale del film (prevalente staticità delle riprese di base, armonizzate da un quieto contrappunto di sovrimpressioni variamente angolate, per raggiungere un'uniforme saturazione dell'inquadratura, senza privilegi per l'asse gravitazionale), questa presenza ha, come ogni altra nel film, un valore emblematico e testimonia il mio interesse e il mio amore per una comunità di persone che cercano di vivere nel modo più libero dinamico e loro maggiormente congeniale, e prolungano la propria esperienza umana in una dimensione formalizzata, in un linguaggio artistico che tende a comunicare, a travasare se stessi negli spettatori, attraverso tutti i loro sensi, nel modo più intenso e diretto. Questo procedimento e questo rapporto fra sé e la propria opera è estremamente analogo al mio fare artistico e alla relazione intercorrente fra me e i miei film. Per questa ragione il Living apre e chiude il film come a sintetizzarne la parabola (in particolare Julian Beck e Judith Malina, due fra le persone che più al mondo amo e venero, sono rispettivamente la prima e l'ultima persona a apparire nel film).

L'inizio del film è muto, quasi a sottolineare il ritmo « largo » della cadenza. Solo verso la fine della sequenza le immagini si animano, compare un suono fra indistinto e misterioso in cui sotto timbri metallici si intende il basso continuo di una voce maschile. Con uno scatto determinato dalla luminosità enormemente maggiore rispetto alla sequenza precedente, dal ritmo di ripresa leggermente accelerato (16 fts invece di 24) e dall'irrompere di un coro di voci miste fortemente cadenzato, appaiono i due amici Carlo e Peter, che ritorneranno anche verso la fine del film.

Si tratta di due artisti, attore e regista il primo, compositore poeta regista ecc. il secondo, ambedue grandi amici del Living Theatre, che vengono colti nella loro intimità e privatezza segnate da un carattere di gioco, che è uno dei pedali continui del film: il recupero della capacità di esercitare con naturalezza il gioco sociale che è conoscenza e relazione a tutti i livelli, dall'intellettuale al sensuale con tutti i gradi intermedi. Il carattere omosessuale di questo gioco, tratto che ricollego ai miei ricordi infantili e che è in ogni caso connesso al pansessualismo dell'infanzia, introduce la prima breve comparsa del bambino, mio figlio, che è la presenza unificante del film e il mio transfert più diretto. Lo si vede mentre gioca, per l'appunto, con elementi di una costruzione a incastro, concentrato in una creazione che impegna tutta la sua cosciente partecipazione. È il principio dell'esperienza « artistica », insieme tecnica e ideativa di cui è partecipe, in senso molto più riflesso e narcisistico, Cathy Berberian, che impersona nel film il principio della seduzione consapevole, del fascino naturale affinato e potenziato dall'intervento di « arti » e sensibilità complesse e complementari, sottolineate nel loro carattere magico e incantatorio dall'uso di sovrimpressioni al cui tono cromatico non è estranea una lontana suggestione, molto soggettiva, di Joseph von Sternberg nei suoi più splendenti film con Marlène Dietrich.
Poiché, come ho già accennato, nei miei film si applica un valore generalizzato di transfert alle immagini, la contiguità fra Cathy Berberian e Francesco (il bimbo) significa, essendo quest'ultimo il mio dichiarato transfert, un rapporto privilegiato di speciale affezione che nutro per questa grande e affascinante artista, sottolineato dall'essere chiuso, come una parentesi di sogno, dalla breve riapparizione — una inquadratura — del bambino.
La sessualità e l'esperienza sentimentale sono l'altro grande filone del film, in fondo non distinguibili dall'elemento « gioco » cui si è prima fatto riferimento, e il bambino vi entra direttamente in contatto con la sequenza delle bambine in cui, ancora una volta, agisce come autore di un'esperienza e mediatore di una mia presenza, testimone inconsapevole di un mio atteggiamento nei confronti del sesso, che non conosce limiti di età e sente, ovunque ci sia, la possibilità, la realtà, la necessità del rapporto amoroso, che non è affatto visto tecnicamente e mentalmente da adulto, ma si lascia trascinare e si esprime secondo le precise richieste e potenzialità del partner.
In una piazza romana, uno dei luoghi deputati dei suoi giochi, Francesco fa i primi approcci con un bambino e una bambina. Secondo un criterio di inserimento progressivo, entrano le bimbe della sequenza successiva: è una fugace apparizione, per tornare alla piazza dove il gioco normalmente si sviluppa, come ogni giorno accade molte volte. Qui lo sguardo si fissa sulle movenze della bambina e si capisce che esso appartiene a chi maneggia la cinepresa, come quando altre bambine appaiono e si scatenano in una pazza vitalistica corsa che termina sull'immagine sorridente e affettuosamente sensuale di Silvana, mia

moglie. Siamo circa a metà del film e al culmine di un itinerario sentimentale che ha sostanzialmente già toccato lo zenit della sua parabola. Da Silvana, per il tramite delle bimbe che ne costituiscono il naturale trait-d'union, fiorisce Sandra che, ritratta con tecnica analoga a quella impiegata per Cathy, incarna il rispuntare della seduzione femminile al di fuori del legame monogamico fondamentale, ambedue facce autentiche di un complesso nodo di esigenze complementari. Accompagna questa sequenza che comprende anche il bagno di Francesco con Silvana, la mamma, (la visualizzata testimonianza del loro amore), un discorso di Castro che all'assemblea del popolo che vive lo stadio infantile, più gioioso, e vitale, della propria rivoluzione, dice i pericoli che su di lui incombono, le tutele cui rischia di essere nuovamente sottoposto, l'incombente minaccia dell'*autorità*, questa volta degli stati invece che delle famiglie.

E poi l'apertura corale consentita da un gruppo che cerca comunitariamente la propria via alla purificazione e alla rigenerazione preparando un pellegrinaggio ai luoghi santi dell'anima, Paolo, Poupée, Mario e i loro amici ora sparsi per il mondo. Questa esperienza così intima può seguire le pratiche apparentemente più distanti, la meditazione e la creazione collettiva, ambedue discipline perfettamente operanti a seconda delle esigenze che le guidano. Il Living Theatre è un eccellente esempio della seconda via.

Ritornano Peter e Carlo che dopo il passionale gioco iniziale si lanciano in un'aerea allegra e ironica danza sull'aria di una buffonesca opera da essi cantata e suonata che sfuma su un rogo mentre si scompone in molteplici contemporanee vibrazioni il corpo amato di Silvana. Silvana parla, Silvana sorride, Francesco ora mangia, sputa rimastica con la massima indifferenza semplicità allegria, ammiccando di tanto in tanto da quel filone che è, una famiglia che vive, vivere è la prima e più importante forma di creatività, la più ininterrotta e completa. L'arte, il Living che chiude il film, groviglio di corpi che tendono a un solo respiro, è esperienza di vite possibili e rivelazione di potenzialità reali. In fondo tutto è così semplice, come invidio e come amo l'uomo semplice che, vecchio, sa sorridere. [1968]

« Per qualche anno — *scriveva Leonardi nel '71* — sono stato felicissimo e come immemore di tutto, come in un'infanzia estremamente vitale e totalmente identificantesi coi prodotti della propria attività ». *Leonardi è un poco il libertino castigato, tradito proprio dalle sue grandi capacità amatorie. È l'assenza del dubbio dal mondo di* Se l'inconscio *che lo rende così discutibile a distanza tanto breve. Ed il film è troppo convincente per essere vero. Il negativo, la disperazione, è qualcosa che per Don Giovanni non c'è mai stata e forse non sarà mai. E non parlo necessariamente di eleganti dubbi ed incomunicabilità, ma di fatti che l'eros deve in un modo o nell'altro conoscere.*

A proposito dei film successivi, e nella loro stessa fattura, Leonardi tralascia con felice intuizione di teorizzare il migliore dei mondi, e si ferma ad un fatto puramente percettivo — o personale, come nel Libro di santi. *Con* Esercizio di meditazione *egli raggiunge così — a mio parere — uno dei suoi risultati più felici, forse involontariamente. Questa serie di inquadrature ripetute nel loro ordine*

alcune volte, senza pignoleria, precedute da una coda bianca di qualche minuto e accompagnate da gran chiasso di auto, giungono ad una austerità quasi morandiana, ed esibiscono se non altro uno stato di vacanza, che potrà poi emergere nel nuovo impegno dell'ultimo Leonardi. Ovviamente il film rientra nel 'nuovo corso' dell'undergruond segnato dalla vittoria, vecchia di qualche mese, di Wavelength *(di Michael Snow) a Knokke, ma questa vuota mattinata a Piazza Navona ha il suo fascino. La crisi delle proposte di* Se l'inconscio *si rivela meglio nella stanchezza espressiva di* Le n ragazze più belle di Piazza Navona.
Stanchezza che si riscatta nel Libro di santi, *la cui ironia un poco amara prelude al* Liebestod *del — più tardo —* Vampiro romano.

Tutti coloro che stanno per assistere alla proiezione di un film, non solo dei miei, dovrebbero dimenticare ogni loro opinione su cosa è o dovrebbe essere un film. Lo spettatore dovrebbe quindi abbandonare ogni, sia pure inconscia, attesa o pretesa, e disporsi in un atteggiamento pienamente rilassato, senza neppure (contrarsi) sforzarsi di capire. Ciò non significa naturalmente essere distratti o disinteressati. Questa disposizione aiuta la mente e gli occhi a liberarsi dei filtri preesistenti, a guardare con freschezza, a reimparare a prendere senza spaventarsi o offendersi se i procedimenti narrativi, visuali, strutturali appaiono a prima vista bizzarri, casuali, contorti.
In questo modo lo spettatore, oltre a compiere istintivamente un esercizio mentale che da tempo può avere tralasciato, improvvisamente si accorgerà di essere entrato nel gioco, di partecipare a ciò che vede, di avere « capito », « compreso » il film, di essere allo stesso tempo dentro e intorno, servo e padrone. O se ciò non gli è capitato subito, può darsi che il germe del film lavori nascostamente in qualche ansa del suo cervello e gli esploda illuminandolo qualche tempo dopo. Questo atteggiamento è particolarmente necessario nel caso di film, come i miei, privi di tèsi da dimostrare e conficcare nelle teste degli spettatori, ma tési invece a rappresentare in modo meditatamente visionario il senso e il succo della propria vita. [1968]

ESERCIZIO DI MEDITAZIONE è il primo di un ciclo di films intitolato VEDERE È UN MODO DI PENSARE.
Contrariamente ai miei film precedenti, in cui prevaleva la ricerca di una tessitura visiva elaborata e tendente all'equivocità, il nuovo ciclo è caratterizzato da una grande semplicità figurale che illustra e impone una precisa disciplina del proprio rapporto con la realtà.
Esso è fatto di concentrazione sui gesti obbiettivi e sulle modalità di ripresa, di astrazione dal contesto generale che disturberebbe l'attenzione e ne diminuirebbe l'intensità, di identificazione fra oggetto ripreso e elaborazione concettuale ad esso relativa.
Ogni film vale sia per gli specifici risultati della sua ricerca che come esempio metodologico applicabile a programmi espressivi diversi.
Com'è indicato dal titolo, in *Esercizio di meditazione* prevale, almeno nell'intenzione, la dimostrazione disciplinare attraverso cui raggiungere una più intensa autopercezione, depurata dalle proiezioni nel futuro e dalla riflessione sul passato che tanto spesso ci inibisce la coscienza del nostro essere nel presente.

PUO' LA FORZA DI UN SORRISO (documento sulla repressione - Pesaro 1968). Nel corso del Festival di Pesaro 1968, animato dall'intervento degli studenti, accaddero disordini causati da provocazioni fasciste e dalla consueta brutalità della polizia. In seguito a scontri culminanti con l'arresto di parecchi partecipanti al Festival vi fu una assemblea generale dei convenuti a Pesaro, il cui fermo atteggiamento valse il rilascio degli arrestati. Il film è una cronaca di quella riunione (È il secondo del ciclo *Vedere è un modo di pensare*).

LIBRO DI SANTI DI ROMA ETERNA, formalmente legato all'esperienza di *Se l'inconscio si ribella*, è una specie di commiato temporaneo da tanti amici che costituiscono il mio più vero paesaggio, nel tentativo di accoglierli in un'ideale 'summa' che mi conforti durante la lontananza. È un bilancio (parziale), un saluto, un augurio, un ricordo che ha già acquisito così presto il sapore della tragedia a causa di uno spirito folletto che nessuno di noi avrebbe immaginato perituro, Pino Pascali, protomartire di questa incompleta schiera di santi e taumaturghi, senza i quali la vita non sarebbe pensabile. [1968]

Risposta a una inchiesta.

Nonostante il tema del rapporto fra le arti, proposto alla nostra riflessione dalla *Battana*, sia ricco di stimoli e consenta utili correlazioni, pure mi sento oggi un po' restio ad affrontarlo, scosso e assorbito come sono da avvenimenti che sembrano finalmente annunciare un giro di boa nella nostra sia pur onesta routine di intellettuali avvertiti e critici. Mi sembra cioè un po' intempestivo immergersi profondamente nel nostro ristretto e privato pozzo artesiano alla ricerca delle falde comunicanti quando molto vicini ingrossano flutti possenti che giustamente mettono in crisi un'organizzazione culturale, oltre che sociale, elitaria e autarchica.
L'esplodere del movimento studentesco e operaio, nelle sue componenti più dinamiche, ha chiaramente denunciato le responsabilità di tutti e ognuno, facendo capire — prima di tutto a me — che l'essere intellettuali non può costituire un alibi per sottrarsi a precise scelte politiche e operative e che la specializzazione economicistica cui la società costringe l'individuo, di cui l'essere intellettuali o operai o studenti sono altrettanti esempi, è precisamente il più importante obbiettivo da colpire.
Ciò non significa — nel nostro caso — negare il momento individuale di ripensamento e creazione, ma negare fermamente che sia un atto politicamente rivoluzionario (e come tale autorizzi a coltivare il quieto e protetto orticello del nostro « io », sottraendoci agli altri) e affermare invece il momento collettivo della nostra partecipazione a uno sforzo creativo di modificazione che, questo sì, consente di operare direttamente sulla struttura sociale.
Più si va avanti e più fortemente avverto l'isolamento rispetto a una colossale realtà in movimento e l'assurdità di compiere gesti che, pur

nascendo da profonde esigenze e fatti con la massima sincerità, cadono nel vuoto o vengono gustati da ristrette élites, naufraghe pure loro in un mare totalmente indifferente.
Io sto ora, evidentemente, calcando le tinte ed esagerando le proporzioni, ma credo che proprio compenetrandosi di queste nuove e esaltanti, anche se confuse, prospettive sia possibile ritrovare quella meravigliosa unità fra artisti e società tipica di quando l'artista, protagonista fra protagonisti di una lotta collettiva, ridiventa il canale quasi incosciente attraverso cui l'esperienza collettiva si rivela in forme, oltre che pratiche, estetiche, secondo leggi e necessità che sempre sussisteranno finché l'uomo è uomo. [dic. 1968]

Parte della storia del soggiorno americano di Leonardi (1969-70) è raccontata nel suo volume sul New American Cinema, ed è la storia d'un disincanto riguardante le antiche passioni, che sono intristite, divenute inutili con gli anni: l'undergound a New York è forse più angusto di quello italiano. Dalle lettere emerge una situazione quasi di paura nei confronti dell'immane città, apparentemente così poco erogena. Nel film la volontà documentaria s'incontra con la tendenza sempre presente al lirismo, ormai pienamente consapevole della sua privatezza, *e come tale libera di divenire racconto, come — per quanto alla lontana — in De Bernardi.*

OCCHIO PRIVATO SUL NUOVO MONDO. *Testo*: New York 1 (scena: aquiloni a central park, ciminiere della con edison, lower east side)
« volano gli aquiloni nel cuore di New York, ma nel lower east side, annualmente irrorato dalle ciminiere della locale azienda elettrica da tonnellate di residui tossici, molti ragazzi non hanno mai visto central park ».

(scena: festa popolare a tompkins square park, nel lower east side)
« nel piccolo giardino di tompkins square, centro di quella comunità, un gruppo di organizzazioni progressive ha indetto un libero festival, con distribuzione gratuita di cibo, per commemorare la battaglia per un libero parco che pochi giorni prima a Berkeley, in California, ha opposto gruppi di dimostranti, che cercavano di dissodare un terreno appartenente all'università, a un esercito poliziesco armato di tutto punto e appoggiato da elicotteri che, adoperando una tecnica già sperimentata in vietnam, inondavano la gente di gas lacrimogeni.
Partecipano a questa festa popolare anche alcuni gruppi teatrali di agitazione e protesta, che presentano all'aperto spettacoli di contenuto politico o sociale. Uno dei migliori è questo, il gruppo teatrale della sesta strada, che recita una creazione collettiva di denuncia contro l'aggressione americana in vietnam.
Il più giovane gruppo, chiamato 'burning city', 'la città che brucia', rievoca fantasiosamente la battaglia di berkeley ».

(scena: Mario Montez danza sui tetti di New York)
« nelle strade la situazione è molto peggiore e la reazione della polizia pesante e massiccia specialmente contro quelle organizzazioni, come i black panthers, che chiedono la fine dell'oppressione e sfruttamento della gente di colore. 21 fra i più importanti dirigenti dei black panthers di New York, come del resto la dirigenza del connecticut e di vari altri stati, per non parlare naturalmente

del fondatore del partito, Huey Newton, e del suo presidente, Bobby Seale, sono in prigione con accuse assurde, prefabbricate e non provate, in attesa di processo. I panthers organizzano manifestazioni all'interno e fuori del tribunale ».

(scena: manifestazione davanti al carcere femminile di New York, per la liberazione delle donne panthers)
« gruppi bianchi organizzano manifestazioni per la liberazione di questi come di tutti gli altri numerosi prigionieri politici illegalmente incarcerati dal potere capitalista americano.
Partecipano fra gli altri alcuni iscritti al partito comunista degli stati uniti, marxista-leninista, che gridano slogan agitando il libretto rosso delle citazioni di mao.
Le donne panthers, come i loro compagni maschi, sono detenute in celle di segregazione, non possono ricevere visite e, nonostante alcune di esse siano incinte, non godono di alcuna assistenza medica e sanitaria ».

(bambini portoricani si bagnano con gli idranti antincendio)
« per i bambini del ghetto portoricano l'unica distrazione e l'unico modo per mitigare il grande calore che d'estate soffoca New York, è quello d'aprire le pompe antincendio e fare delle abbondanti docce. La polizia interviene naturalmente con minacce e multe, ma appena parte il gioco ricomincia ».

testo: Winterdale. (scena: estate nella campagna della Pennsylvania)
« una pausa in campagna, lontano dalla città, per riflettere, per ritrovarsi)

testo: New York 2 (scena: bambini giocano in cortile)
« il campo da gioco sotto casa nostra, nel lower east side ».

(scena: festa di san gennaro a little italy)
« una delle feste più caratteristiche di New York è quella di San Gennaro, celebrata dai napoletani di little italy. È una festa soprattutto gastronomica che avvolge per giorni il circondario in una nuvola di fumo grasso e spesso. Siamo nell'imminenza delle elezioni per il nuovo sindaco della città, e anche il candidato, anzi i due candidati, del partito democratico e di quello repubblicano, ambedue di origine italiana e di inclinazioni conservatrici e autoritarie, partecipano al corteo del Santo, in caccia di popolarità e di voti ».

(il gruppo teatrale dei 'burning city' a central park)
« La domenica vede central park inondata di gruppi folkloristici, orchestre, suonatori solitari e gruppi teatrali. Questa volta, il già citato gruppo del 'burning city', 'la città in fiamme', dà vita a una rappresentazione che ha per soggetto l'ecologia, la scienza dell'ambiente in cui si vive. Il capo della compagnia, scandendo le parole col tamburo, spiega la connessione fra sfruttamento capitalistico e inquinamento atmosferico, delle acque e del suolo, mentre il gruppo mina i concetti che vengono via via esposti ».

(dimostrazioni di giovani portoricani per l'indipendenza di porto rico, nei pressi delle nazioni unite), (manifestazione di rivoluzionari portoricani a tompkins square)
« Poliziotti riprendono i partecipanti a una manifestazione per l'indipendenza di portorico, che si svolge presso le nazioni unite. È la giornata dei portoricani e la organizzazione di giovani rivoluzionari dell'isola ricordano ai connazionali,

con varie manifestazioni, che quasi il 25% della loro terra è adibita a base aeronavale degli Stati Uniti, una delle più importanti della zona. Attualmente Portorico dipende totalmente dagli occupanti americani che stanno cercando di soffocare sul nascere un movimento di guerriglia nell'isola, anche mediante la proposta di farla diventare il cinquantunesimo stato dell'unione. Ma l'idea della necessità e giustizia di una lotta popolare armata contro l'imperialismo si diffonde a macchia d'olio e fornisce materia, come in questo caso, per rappresentazioni di gruppi di teatro politico. L'avanguardia rivoluzionaria dei portoricani residenti negli Stati Uniti, è l'organizzazione degli *young lords*, che è l'equivalente di ciò che per i negri sono i black panthers. Uno dei loro dirigenti prende la parola alla chiusura della manifestazione ».

(scena: Jonas Mekas e P. Adams Sitney a central park)
« A central park, con Jonas Mekas, poeta e ispiratore del nuovo cinema americano, e P. Adams Sitney, uno dei maggiori critici di questo cinema ».

(scena: manifestazione del 'moratorium day' di fronte alla N.Y. public library)
« Ottobre 1969: 'moratorium day', la prima di una serie di grandi manifestazioni contro la politica di Nixon in Vietnam e per l'immediato ritiro delle truppe americane dal sud-est asiatico. Vi si impegnano soprattutto giovani bianchi appartenenti alle organizzazioni più diverse ».

(scena: il cortile sotto casa nostra)

Testo: *San Francisco* (scena: golden gate bridge, San Francisco, Bobby Hutton memorial park a oakland per una manifestazione dei black panthers)

« la forma politica più attiva, incisiva e radicale dell'area di san francisco è il partito dei black panthers. Qualche giorno prima del secondo 'moratorium day' per un immediato abbandono del vietnam da parte degli americani, i panthers indicono una manifestazione per spiegare perché solo pochi neri partecipano a simili manifestazioni. Prende per prima la parola Angela Davis, giovane professoressa comunista dell'università di los angeles, perseguitata a causa della sua fede politica dalle autorità accademiche che, dopo averla cacciata, sono state costrette a riassumerla in seguito a grandi scioperi degli studenti. Essa addita la necessità di collegare la lotta contro la guerra imperialista in vietnam alla lotta contro la repressione in atto negli stati uniti contro tutte le forze di sinistra. Questa è destinata a aumentare proprio in coincidenza con il ritiro delle truppe del vietnam, che potranno più facilmente essere impiegate in patria. Masai Hewitt, ministro panther dell'educazione, afferma che la ragione per cui i neri non partecipano che in minima misura alle dimostrazioni dei bianchi contro la guerra in vietnam, dipende dalla scarsa sensibilità delle organizzazioni bianche per le condizioni in cui vivono i neri nei ghetti, decrepiti, malsani e occupati militarmente dalla polizia, e il loro supersfruttamento sui posti di lavoro.

L'avvocato difensore dei panthers, charles garry, denuncia il piano di sterminio messo in atto su scala nazionale contro l'organizzazione negra dall'amministrazione nixon, egli condanna anche con forza il trattamento disumano inflitto, durante il processo di chicago, al presidente dei panthers, bobby seale, cui è stato negato il suo diritto di difendersi, e che è stato poi imbavagliato e legato a una sedia nell'aula del tribunale ».

(scena: 'moratorium day' a San Francisco)
« il secondo 'moratorium' è una gigantesca manifestazione del dissenso degli americani sulla politica della casa bianca in vietnam. mezzo milione di persone a washington e trecentomila a san francisco chiedono l'immediato ritiro di tutte le truppe dal sud-est asiatico. questo materiale si riferisce alla marcia del 'moratorium' nella città californiana ».

(scena: oceano e surfers a San Francisco)

Il sonoro di quest'ultima scena è un brano del catalogo di Leporello. Ma nel mondo dell'inconscio compiaciuto s'è inserita una cattiva coscienza con conseguente soluzione politica ortodossa. Difficile conciliare Mario Montez con la forza non sorridente del commento, un assaggio del successivo percorso politico di Leonardi, e questo con le immagini che continuano a parlare di altro. Se, contrariamente alle dichiarazioni di Leonardi, i suoi film finora non sono ambigui, con la scelta politica essi lo diventano. Almeno questa è stata la mia impressione di E nua ca simu a forza du mundu, *le cui immagini escono dal mondo ad una dimensione dell'assunto, fino a contraddirlo in parte. In realtà un vero cinema politico deve essere cinema della realtà, e fare a meno delle parentesi giornalistiche presenti nel commento dell'*Occhio privato. *Del resto, come suggerisce il titolo, ciò che il film esibisce è una situazione: dell'intellettuale accerchiato, senza via d'uscita: respinto dal crogiuolo della coscienza popolare, respinto forse anche dalle bambine che continuano a succhiare i loro gelati. Ma accanto allo scandalo inconciliabile della situazione sociale, Leonardi sente la natura americana, che gli appare ancora intatta, precolombiana: animali, spazi, verde, farfalle.*
Più risolto, in quanto si svolge in un sistema di riferimenti più determinato, appare Vampiro romano: *Leonardi ha abbastanza affetto per questi omosessuali su cui ritorna così spesso perché essi divengano una metafora intelligente della povertà, della ripetizione vuota e apologetica di traumi archetipi che è il senso più vero di tante storie. Il film, che va avanti come una marcetta espressionista e che in alcune scene esibisce la vecchia, attenta, maestria della dinamica filmica, parla, forse inconsciamente d'una condizione di solitudine (perché non pensarlo in parallelo ai contemporanei* Due silenzi *di Bargellini?) e di ineffabili cose romane.*

VAMPIRO ROMANO (1970). Erano anni che desideravo fare un film con Romano, presente del resto in vari miei film, senza però riuscir mai ad assumere un ruolo indipendente dal suo pigmalione, Sylvano Bussotti. Un giorno di quest'anno, appena alzato da letto, è apparso su una porta scarmigliato e stralunato come un vampiro un po' patetico e spaesato, e improvvisamente mi son reso conto che quella poteva essere la chiave giusta per portarlo — finalmente solo — «sullo schermo ». Si trattava poi di giustificare questa scelta e un altro periodo di ripensamento è stato necessario per concludere che in fondo siamo tutti vampiri e viviamo e progrediamo, intellettualmente e affettivamente, grazie all'apporto, al « sangue », delle persone che ci sono più vicine. La vita sociale tende, nel migliore dei casi, a sublimare e incanalare le spinte aggressive che sono in noi in modo tale da impedire un esito fatale a danno dei terzi. O almeno così capita al mio dolce vampiro. Cosicché quando, alla fine di un giorno operoso, gli

istinti atavici, repressi e deviati erompono finalmente senza freno, la vittima non può che identificarsi con l'aggressore. Ma, forse per questo, senza tragiche conseguenze.

1. Alfredo Leonardi è nato a Voghera il 7 settembre 1938. Laureatosi a Milano, con un lavoro su Gordon Craig, lavora come assistente e regista teatrale con complessi giovanili e universitari, e in seguito come assistente di Ugo Gregoretti nei *Nuovi angeli* e nell'episodio del *Pollo ruspante* in *Rogopag*. Collabora a programmi culturali della RAI. Dopo il lungometraggio del '66 e l'attività svolta all'interno della C.C.I. (1967-'70) si dedica alla controinformazione lavorando col videoregistratore, in collaborazione con Guido Lombardi e Anna Lajolo. Con questi ha realizzato due film sperimentali per la RAI: *E nua ca simu a forza du mundu* (1971) e *Sotto le stelle sotto il tendone.* Nel '69-'70 soggiorna in U.S.A. con una borsa di studio per ricerche sul New American Cinema ed al ritorno pubblica un volume sull'argomento (*Occhio mio dio*, Feltrinelli, Milano 1971). Vive a Roma.

2. *Indulgenza plenaria* 1964 35mm colore, so 10'
Living and glorious 1965 35mm bn so, 21', elaborazione elettronica: V. Gelmetti, registrazione sonora: G. Bretschneider, produzione: Enzo Nasso.
Musica in corso 1966 35mm bn so 14', commento di S. Bussotti, sonoro: « Cartridge Music » di J. Cage, eseguito da S. Bussotti e J. Phetteplace.
Amore amore 1966 35mm bn & c (stampato su Ektachrome) 75'. Musica: Don Cherry e Gato Barbieri e il loro gruppo. Attori principali: Umberto e Silvia Bignardi, Jenny Blum, Giorgio Bretschneider, Aldo D'Angelo, Gè Dugoni, Anita e Pippo Masini. Prod.: Enzo Nasso
Cinegiornale 1967 16mm bn so 3'
J. & J. & Co. 1967 16mm bn so 9' (n.b.: il film termina a schermo nero con la fine della musica).
Organum multiplum 1967 16mm bn so 17', sonoro: « Solo con la volontà di sapere » di Giuseppe Chiari, « Rotonda Combine 1 » di Allan Bryant, Alvin Curran, Vittorio Gelmetti, Frederic Rzewski.
Se l'inconscio di ribella 1967 16mm bn so 21' colonna sonora a cura di Peter Hartman, con la partecipazione di Cathy Barberian, in una sua composizione. Interpreti principali: Cathy Barberian, Paolo e Poupée Brunatto, Sandra Cardini, Carlo Cecchi, Peter Hartman, Silvana e Francesco Leonardi, Living Theater. (n.b.: l'inizio del film è muto)
Esercizio di meditazione 1968 16mm c so 9'
Può la forza di un sorriso 1968 16mm bn so 5', colonna sonora di Richard Teitelbaum realizzata con Moog Synthesizer.
Le n ragazze più belle di Piazza Navona 1968 16mm bn so 13'
Libri di santi di Roma Eterna 16mm c so 15', sonoro a cura di A. Leonardi, con la partecipazione di Inga Artmann in una composizione di Gerhard Rühm. Prendono parte al film: Romano Amidei, Nanni Balestrini, Sylvano Bussotti, Sandra Cardini, Pierre Clementi, Michelle Coudrai, Giulio Darra, Carlotta del Pezzo, Huguette Elia, Marco Gherardi, Peter Hartman, Ronny Koelling, Jannis e Efi Kounellis, Alfredo Silvana e Francesco Leonardi, Mario Maglietti, Eliseo Mattiacci, Letizia Paolozzi, Pino Pascali, Ettore Rosboch, Mario Schifano, Mirella Virgili.
Occhio privato sul nuovo mondo 1970 s8 c sm 70'
Vampiro romano 1970 s8 c sm 24fts 25'. Con Romano Amidei, Franco Carac-

ciolo, Riccardo Corso, Marta di Montezemolo, Rara, Tono Zancanaro e Manuela Kustermann con la compagnia del Teatro « La fede » in « A come Alice » di Giancarlo Nanni. Consulente odontologico: Lorenzo Nasca. Colonna sonora a cura di Sylvano Bussotti.

3. « Il cinema libero di Porretta Terme », *Marcatrè*, 8-10, 1964.
« Sperimentalismo a Spoleto », *Fc*, 168, luglio 1966.
« Come è nato *amore amore* », *Fc*, 169-170, agosto-sett. 1966 (ripubblicato, con un'intervista, in *Fantazaria*, 3-4, gennaio-febbraio 1967).
« Sperimentalismo a Firenze », *Fc*, 175, marzo 1967.
« Ragioni dell'avanguardia », *Cinema 60*, 61 gennaio-febbraio 1967.
« Cinema directe », *Bit*, 3-4, giugno 1967.
« Knokke ovvero il cinema sperimentale » *Cinema 60*, 65-66, sett.-dicembre 1967.
« Un premio per il film sperimentale », *Sipario*, 261-262, gennaio-febbraio 1968.
« Ricerca e contestazione » (intervista a cura di M. Mancini e R. Tomasino), *Fc*, 187, marzo 1968.
« Pensando con affetto a Beppe Chiari », *Fc*, 188, aprile 1968.
« Riflettendo a *Se l'inconscio si ribella* », *Fc*, 193, dicembre 1968.
« Tavola rotonda sul cinema italiano - Produzione e distribuzione » (intervento), *Cinema & Film*, 5-6, estate 1968.
« *D* di A. Lajolo e G. Lombardi », *Fc*, 213, febbraio 1971.
« La parte giusta », *Fc*, 214, marzo 1971.
« Conversazione con Anna Lajolo, Alfredo Leonardi, Guido Lombardi » a cura di A. Ferendeles e C. Tiso, *Fc*, 216, luglio 1971.
Occhio mio dio. Il New American Cinema, Feltrinelli, Milano 1971.

GUIDO LOMBARDI E ANNA LAJOLO *

I film di Lombardi e Lajolo tendono dall'inizio con una perspicuità loro propria ad una consapevolezza sociale. Anche se alcuni dei materiali esplicativi paiono fatti di 'metalinguaggi aleatori' (espressione di Lombardi in una recente lettera a proposito di questi scritti) i film non perdono mai di vista il contesto in cui si muovono, cioè, per quanto riguarda la realtà, il conflitto di classe, e per quanto riguarda il linguaggio, la presenza soffocante del cinema di consumo. Mentre alcuni di noi volevano imparare ad usare la cinepresa come la stilografica e comporre vezzosi calligrammes, *Lombardi ci spaventava col suo film 'invisibile',* Sviluppo n. 2. *Pensammo fosse incompetenza a produrre questa lunga cosa nebbiosa, ma poi scoprimmo che Lombardi era uno degli operatori più capaci fra di noi, ed aveva lavorato professionalmente. Il grigio dello sviluppo era la sua nausea, nausea oggettiva, avente per oggetto l'inganno dell'immagine.*

I materiali visuali di *Siluppo n. 2* oscillano costantemente dal loro stato elementare di GRIGIO a quelli tonali di luce, verso il risolvimento di alcune forme della realtà. Il grigio essendo « grigio ottico soggettivo », psicologico, riduce l'auto affermazione dello spettatore al suo minimo grado ed è la sua negazione che sul piano del comportamento si risolve in stati di esasperazione i quali credo necessari come test di accettazione o meno del Rituale del Cinema come Oggetto di consumo.
Come grigio oggettivo è anche una qualità della realtà e l'indice del timore di perdita della riflessione sulla realtà stessa.
La prima complicazione delle immagini dal loro stato precostitutivo è quello di un movimento aggiunto che risulta in ogni fotogramma in proiezione perché sul film è stampato un mezzo (destro o sinistro) fotogramma originale 16mm. Quindi si produce la liberazione di forme ricercata con difficoltà all'inizio della loro costituzione, accresciute di movimento che non è la riproduzione realistica di un'azione, di un gesto, ma uno stato dinamico di continua instabilità e espansione.
A questo livello è difficile distinguere tra forma e contenuto, ma anche la possibile riducibilità a dei contenuti è resa difficile dalla riduzione al minimo dell'evidenza e dalla sospensione degli eventi nel film.
Comunque *Sviluppo n. 2* è un incessante percorso dell'individuo che tenta di stabilire attraverso la frustrazione alcuni punti fermi e visioni per superare incertezza e impossibilità.

In due articoli del '71 Lombardi chiarisce il rapporto fra l'operazione di Sviluppo n. 2 *e quella dei film seguenti. Il primo film è riduzione a scrittura da cui ripartire per un discorso se questo è possibile.* « Per materializzarsi nel

* Ci si discosta qui — lievemente — dall'ordine alfabetico poiché attualmente Lajolo, Leonardi e Lombardi lavorano insieme. A questo lavoro collettivo si riferisce il testo che segue l'intervento di Lajolo e Lombardi.

linguaggio, il cinema deve separarsi dall'immagine-identità riflessa dell'autore, dalla ipnosi del suo narcisismo che è lo spazio delle *autobiografie*, mentre il linguaggio è lo spazio delle *grafie* in cui è descritta e determinata tutta la realtà e la temporalità ». *Segue quindi la domanda:* « Nel momento in cui la mitologia dell'immagine è giunta alla banalizzazione perdendo la stupefazione dell'acqua e i misteri della pazzia speculare, è possibile materializzarsi davanti alla macchina da presa, autodichiararsi come essere umano in quell'essenza generica sua propria che caratterizza qualsiasi manifestazione diretta di sè? ». *Problemi posti diversamente nei tre film successivi. Il primo,* A corpo, « è principalmente un continuo di immagini, più o meno dirette, di situazioni reali, di oggetti, in rapporti vari di contiguità allo scopo di osservare alcuni rituali. È una breve storia del corpo umano e dei suoi tattili dintorni, di gesti, di una bandiera americana ». *Cfr., nell'articolo già citato:*

Naturalmente il rapporto tra macchina da presa e totalità non è solo un problema di compresenza, di raffronto tra le due parti, ma presuppone che la cinepresa non sia un oggetto neutrale, imparziale come il concetto borghese fa intendere (mentre poi si modella su rapporti sociali che sono pur sempre i modi di produzione); presuppone l'uso della macchina da ripresa da parte di chi solo può raggiungere questo nuovo rapporto, cioè lo sfruttato, parte della società che non deve fingere la sua esistenza, fingersi come individuo, rappresentarsi, nascondersi; mentre borghesia trasforma la sua iniquità nelle sfumature dell'individuo e ad essa è così negata la possibilità di esprimere la propria umanità in modo diretto perché sarebbe un'autoaccusa, la quale viene poi delegata ai suoi intellettuali che la sublimano trovando il loro ruolo nello snaturamento della verità.

Tale critica dell'intellettuale, è presente, con particolari riferimenti cinematografici, ed uso continuato della materialità del primo film, in

Si prende una ragazza, una qualunque, lì a caso (1968). È attraverso il luogo comune, l'errore sociologico, che si stabilisce e consolida la differenza di 'importanza' tra film d'autore e cineamatoriale, le due attività vengono imposte per funzioni diverse, in quanto controllate e distinte come consumi e così, ristrette ad un uso particolare, falsano o perdono il loro riferimento umano. Il risultato va a favore del 'grande cinema' per la sua superiorità economica che lo investe sempre più di presunti significati, mentre il 'piccolo cinema' sarà domestico, casalingo. Malgrado queste delimitazioni, il cinema d'amatore spesso è ciò che il cinema autorevole non giunge ad essere, perché riesce a conservarsi una sua sociologia spontanea e innocente. Ma la sua importanza non è di una patetica incontaminazione quasi-moralistica o nella eventuale teorizzazione in cinema diretto, ma nel suo possibile privilegio di trovarsi al di là delle strutture e delle burocrazie e quindi recuperabile in libertà e di non dovere risposte e verifiche strumentali. Questo, sempreché sia chiarita la sua universalità e la sua originalità di avanguardia e sia rivisto come materiale non casuale, con un suo effetto estetico originale.
In *Si prende una ragazza, una qualunque, lì a caso* sono ricostruiti questi due piani di cinema; solo che su quello del 'grande' cinema il campione

scelto si presentava quale esemplare raggiungimento formale (*Blow-up* di Antonioni) e invitava alla manipolazione, da una parte decompositiva, ma che conservasse o aumentases la sua sofisticazione. L'intervento su queste parti nasce dall'intenzione di modificarle per rafforzare e chiarire l'ipotesi ed è anche l'atto della mia non adesione ad esse. Mentre la materia spontanea è intatta e vive dell'impulso curioso e affettivo verso una certa realtà. Cioè le parti della famiglia a tavola.
Il testo scritto (cap. LVIII del *Gioco dell'oca* di E. Sanguineti) sta alle immagini come descrizione dell'operazione 'ripresa', genericamente, ma più strettamente come 'istruzioni per l'uso' per creare il manichino, per rivelare all'occhio l'itinerario tecnologico che produce l'oggetto confezionato ed in questa misura è decisamente contrario alla parte 'affettuosa' del film e invece accrescitivo dell'altra.

Lombardi cioè mette in rapporto brani manipolati di un esemplare di film-cultura con un rullino di riprese familiari trovato a caso, che ovviamente convoglia informazioni molto più interessanti (a tavola — è il pranzo di Natale — il posto d'onore è assegnato al televisore). Accanto a questi film intelligentemente critici i più complessi tentativi descrittivi di A corpo *e* Luxor Garden *sono interessanti brani di una narrazione ambigua. Nella successiva serie alfabetica i due approcci si sovrappongono, con risultati più definitivi.*

Tutto ciò che è *Luxor Garden* ('68-'69) è immerso in un persistente crepuscolo; il giardino è ancora tenebroso o lo è diventato nelle immagini, che non sono tutte le sue immagini, ma sono io occasionale patologo o io che generalizzo una allucinazione, che può essere la mia ma anche degli altri in quanto si prestano a fare scena di quando in quando.
Tutto questo è avvenuto negli angoli più remoti e intricati del giardino, è anche perciò che *Luxor Garden* contrasta poi con la logica, almeno per me, perché le è sfuggito dopo esserne stato parte, forma pensata e ancora, per me, è quella cosa che bisogna imparare per quella cosa. Forse lasciarsi prendere, come essere catturati, è un po' la fine di un mondo che si spiega con gli alfabeti solamente Sarà vero certamente che la presenza dell'uomo — e la sua necessità quindi — è una manifestazione espressiva totale e adeguata a lui stesso, più che gli organismi simbolici. Questo sembra valere soprattutto per le rivoluzioni.
Mi è molto difficile uscire dal giardino, con una sintassi descriverei la relatività, ma rimarrei in un tempo autodeterministico, il giardino sarebbe un parco comunale con l'alba, il mezzogiorno e la notte, dunque si uscirebbe con gli orari di servizio. Uscire veramente da *Luxor Garden* significa una manifestazione espressiva totale e anche che « il fattore decisivo è l'uomo, non il materiale ». Dunque lì la psichiatria considerata non può essere funzionalistica e lobotomizzare o praticare asportazioni sezionali per fabbricare una normalità sfruttabile settorialmente e stabilire che la memoria può anche non essere importante perché non serve ricordarsi come si avvita il bullone...
Luxor Garden in quanto genesi di nessi piuttosto banali. Luxor è un tipico nome di sala cinematografica, risuona poi confusamente in lusso e lussuria; Garden è un giardino già un po' stravagante. In *LG* c'è uno splendore umano, anche se nella forma di un'attitudine alla follia: le persone sono simili, cioè si scambiano attitudini e poco si distinguono e sono sotto il segno dell'ambiguità di essere viste, di guardare colui che guarda o se stesse, di non essere guardate, ma di guardare contemporaneamente: e quindi la dissociazione è loro attitudine, ed è lo sforzo specialistico del nostro modello socio-civile.

I film *A, B, C, D,* ecc., nella loro continuità e crescita sono le prime parti di un'*avventurosa riflessione cinematografica* procedente in avanti, ma pronta a ritornare su se stessa per analizzare le modificazioni che si sovrappongono al lavoro già fatto e ridefinirle in termini cinematografici. Questo comporta la continuazione di un film, non della sua eventuale, potenziale episodicità, ma della sua sostanza nel momento in cui evidenzia le zone in cui il tempo ha posto le sue qualità che di volta in volta il film offre come scrittura cinematografica. Questa riflessione tende a ristabilire il significato del senso, alcune sue forme e storicizzazioni nello spazio muto o sonoro delle immagini.

Se come ricerca del presente è insieme esperienza totale del cinema e luogo dell'utopia, come cinema è il luogo di una storia interna delle immagini e di una storia di momenti della realtà tracciato e descritto dalle intersezioni delle immagini e dei film tra loro e da ritorni e riapparizioni che riveleranno i nuovi aspetti delle trasformazioni. Ciò è anche possibile nella misura in cui il « personaggio » sa di essere *attore e persona* nel dare un significato alla sua « presenza » (*C* e *D*).

A questo punto della media *A-B-C-D* non si è ritornati indietro, non ancora, perché guardiamo in uno specchio, che quasi non riflette più le immagini che ha di fronte, ci chiediamo alcune cose sulla « presenza » dell'uomo davanti alla macchina da ripresa e sull'urgenza di definire in ogni momento il suo « linguaggio » più che la sua « umanità ». Questi per adesso sono i motivi di un possibile ritorno.

A (1969) è una breve raccolta di immagini didascaliche di un'adolescente, per un ritratto suggerito dal suo diario come « nascita della sessualità ». L'esile « segnaletica feticistica sentimentale » risulta sfumata dall'attesa e dall'indecisione adolescenziale le quali la sospingono nella favola che appare improvvisa e assurda come « Il Paese dei Tarahumara ».

B (1969) è lo spazio della « falsa rappresentazione » in cui coesistono oggetti, persone e immagini (il film *Blow up* in frammento); nella continuità della similitudine uno è rappresentato dall'altro senza potersi liberare come immagine autonoma e trasparente. Questi vincoli sono rotti da un « segno » (il corpo femminile) che può generare la distinzione tra finzione e vita e da lì le immagini vere si distaccano dalle false.

Descrizione allegorica della modificazione.

Alcune persone portano polli e pesci in regalo a degli attori che stanno recitando mentre il « Guerriero » tenta il suicidio dello specchio, ma non riesce a vedere la « Morte ». Nelle strade vengono distribuiti chewing gum e la Primavera passa fino a ritornare Bambina.

Le immagini proposte da Lombardi e Lajolo (con A *inizia una collaborazione dichiarata) sono sempre legate al reale: non solo essi ci mostrano il sogno, ma anche il luogo dove nasce, sovrastruttura e struttura.* A, *perfetto film pop, riesce a mantenere in modo sorprendente le distanze dalla protagonista, pur partecipando non solo ironicamente alle sue fantasie. I riti sociali che la ragazzina vive si legano, attraverso le brevi immagini dei Tarahumara, a consuetudini antichissime, il che in effetti sospende il giudizio. Simile la posizione del prota-*

gonista asserragliato con e contro i segni del consumo nello short dello stesso periodo con cui Lombardi e Lajolo parteciparono al film 'collettivo' (del resto A *dura 3 minuti).* B *si muove meno agilmente fra segni e simboli della mercificazione, riprende la parabola sul cinema da* Si prende una ragazza..., *e l'ipotesi corporea dai film tattili. È ancora un film ambiguo, a più voci, a differenza degli altri, che si raccolgono sempre intorno ad un protagonista. In* C *quest'ultimo esce immediatamente dalla cronaca, è un posteggiatore, e qui Lombardi e Lajolo incontrano alcune difficoltà. Se potevano partecipare eppure oggettivare la ragazza di* A, *per il posteggiatore la manovra si fa ardua: ad ogni momento la partecipazione rischia di diventare paternalismo neorealistico e l'oggettivazione una strumentalizzazione di dubbio gusto. Ciò non avviene ma il pericolo basta a rendere il film disagevole. Questo non accade per il contadino di* D, *che vive indipendentemente un suo patrimonio culturale che Lombardi e Lajolo non potrebbero sentimentalizzare.*

Se *A* e *B* sono ritagli che l'immaginazione ha fatto tra gli oggetti e le persone, con *C* — *La casa del fuoco* — si è iniziata la scoperta degli spazi tra quegli oggetti e quei parlanti, come suono parola immagine. Da una parte si è tentato di circoscrivere in questo modo delle esperienze (*C-D*) e dall'altra di dilatare il reale e l'irreale (*D*) per scoprire i significati al di sotto dell'esperienza, legati alla metafora, alla costituzione dell'immaginazione in *C*, alla fisicità trasparente delle immagini in *D* .

C — LA CASA DEL FUOCO — (1970) è un film sulla rivendicazione, una situazione reale si trasforma in una condizione immaginata e recitata. Il film è fatto di immagini mancanti, inesistenti, brevi parti mancanti all'esistenza di Michele Volpi, il « posteggiatore », rappresentate, costruite sulle sue indicazioni emotive e sentimentali. In questo modo lui è potuto uscire un poco dal cerchio che lo circonda. Su un estremo è un film fatto da lui per se stesso, psichicamente. Materialmente inizia come un film per *uno* che si allarga a una *pluralità.*

Michele Volpi, « Guarda Macchine » della via Appia Nuova, nei riflessi indefiniti della sua realtà scopre una « visione » e la recita come allegoria della opulenza, come ruolo al *banchetto storico* cui ha diritto ma che ancora non consuma perché si accinge a apprenderne il significato.

Questo film vuole tener presente che il cinema oltre che un interrogativo sul cinema, dovrebbe essere un interrogativo sull'uomo. Si giustifica come tentativo di avvicinarsi il più possibile al punto di vista del posteggiatore, testimoniando un lavoro comune e una reciproca solidarietà.

Testo: dal *Regolamento per gli operai e persone di servizio* del 23 gennaio 1829 del Regno Sardopiemontese.

1. Tutti gli individui dell'uno e dell'altro sesso, che prestano loro opera, o servitù all'anno, od al mese, qualunque sia loro arte, o mestiere, e sotto qualsivoglia titolo, o denominazione, servano, o lavorino nelle case de' privati, nelle manifatture, nelle botteghe, nei pubblici stabilimenti, nelle cucine, negli alberghi, nelle trattorie, osterie, locande, bettole, scuderie, dovranno non più tardi del giorno trenta del prossimo mese di giugno sotto pena di una multa esten-

siva alle lire 50, o sussidiariamente del carcere estensivo a tre giorni, essere provveduti di un libretto conforme al modulo num. 1, che riceveranno vidimato ed in carta libera mediante lo sborso di cent. 30, in Torino dal Vicario e Sovr'Intendente Generale di Politica e Polizia; in Genova dalla Direzione di Polizia, e dai Sindaci nelle altre Città e Comuni.

2. Gli operaj, o i servi dell'uno e dell'altro sesso, abbandonando il padrone, od essendo dal medesimo congedati, dovranno fra ventiquattr'ore presentare il libretto all'autorità locale sopra mentovata per l'opportuna vidimazione, dovranno pure nei 3 giorni della loro ammessione presso un nuovo padrone farlo vidimare dalla medesima autorità, il tutto sotto l'istessa pena portata dall'articolo precedente.

3. Trascorso un mese dacché un operajo, o un servo si troverà senza posto, e non facendo fede di avere mezzi di sussistenza, verrà rimandato nel Comune di suo domicilio: e se egli si troverà poi senza padrone nel proprio paese, e non sarà in caso di far prova dei mezzi che ha per sussistere, sarà compreso nel numero delle persone sospette, e come tale dato in nota per essere sorvegliato secondo il prescritto dei regolamenti in vigore.

4. Quando i fogli del libretto saranno tutti scritti, o logori, o per qualsivoglia altra cagione inservibili, ne sarà rilasciato un altro, consegnando quello che si ritiene; ma avrà cura d'annotare nel libretto i debiti indicati nel precedente.

D - NON DIVERSI GIORNI SI PENSA SPLENDESSERO ALLE PRIME ORIGINI DEL NASCENTE MONDO O CHE AVESSERO TEMPERATURA DIVERSA (1970). Ha origine e procede dalla compenetrazione dell'irrealtà e della realtà. La loro compresenza è fondamento di una realtà ulteriore, futura, che il film ricerca e svolge come linguaggio dell'immaginazione e della precisazione politica. I personaggi, dei superstiti, vivono, con le parole e il silenzio, una esistenza poetica della morte: l'irreale invade il reale. L'aspetto razionalizzabile è solo una parte di questo mondo in estinzione i cui abitanti sono la generazione terminale, come appare nelle sue interruzioni frammentarie. I luoghi oggetto di una lunga e silenziosa violenza sono i paesini della liguria orientale, nel film Villa Zarello e Corerallo dove si sta estinguendo il « mondo degli alberi e degli animali » per far posto a quello « dell'autostrada ». In questo senso il film è un poema sulla Liguria.

I frammenti del primo e secondo libro delle Georgiche detti dal vecchio contadino sono un sedimento sociale e filologico da cui origina la sua descrizione critica del presente che contrasta con la descrizione di un mondo equilibrato quale quello di Virgilio.

I brani del saggio « Immaginazione artistica nel tardo capitalismo e rivoluzione culturale » di Peter Schneider espongono l'attuale funzione creativa dell'immaginazione.

La visione totale di un mondo rivelata e espressa dal contadino è la libertà stessa nel suo significato più puro e profondo. Riteniamo che il linguaggio della libertà diventi concreto quando esce dallo spazio dell'« arte », dal soggetto come libertà dell'autore. Questi deve rendersi responsabile di trovare e immaginare la libertà necessaria alla realtà e agli altri e non al suo individualismo in cui si alimenta il suo alibi di « artista ». Occorre porsi la riformulazione del concetto di libertà; il contadino ne rivela la contrazione perché obbligato a ricorrere spesso

alla rievocazione. Questo ritrarsi dello spazio accresce il senso della morte che viene però mascherato dalla apparizione frequente di false libertà intermedie e formali nella realtà. Il film non fa parte dell'astrazione della libertà dell'arte, ma è determinato nella fisicità. Le immagini assenti alla fine sono uno spazio ancora da costruire perché il film vuole avere la forma e il tempo di una crescita.

A questo punto non è ancora possibile dire se l'interrogazione che attraversa l'uomo possa spiegare e riempire questo spazio o se invece esso sia il luogo di intersezione delle diverse parole e immagini come atti del parlante e ne scopra la verità. Ciò lascia prevedere che a *D* seguiranno altre immagini, altri suoni.

D. Testo. Secondo discorso del contadino: Per conto mio, penso che sarebbe proponibile, per eliminare le speculazioni private che purtroppo sono quelle che portano il disagio economico alle nostre campagne, anzi i più seri disagi, penso che sarebbe la questione della cooperazione collettiva, ma in questo manca ancora la maturità dei lavoratori della terra, perché purtroppo ognuno pensa troppo a se stesso, e poi ci sono quelli che ci mettono i bastoni nelle ruote, i monopolisti che per avere tutto in mano, in tutte le maniere cercano la divisione tra noi, e questo è a loro profitto e a nostro danno. Ma io non vorrei che si pensasse che ne parli in senso egoistico per avere più o meno profitto perché io amo la terra, amo la campagna e dalla terra che oramai giunto a un'età quasi matura, diciamo, potrei avere, diciamo così, siccome siamo nei tempi e nei luoghi dove si può fabbricare, vendere, fare degli affari, potrei avere dieci anziché tre, anziché due, ma a me sarebbe più caro avere due, e forse soltanto uno purché potessi vedere la terra rifiorire, andare avanti, vedere la famiglia unita nello sforzo che io ho continuato nella vita intera per poter mandare la terra al suo massimo rendimento. Perché quando mi alzo al mattino, il primo sguardo aprendo la finestra, guardo la campagna e vedo la sua evoluzione, diciamo così la sua metamorfosi se ben mi spiego, e giorno per giorno, ora per ora, io son vissuto così e così dovrò morire. Non è uno scopo egoistico perché si voglia cooperare o fare degli affari più grandi o più piccoli, perché gli affari al mondo li fanno tutti quelli che veramente non amano il lavoro come ho sempre amato io. Io penso che il benessere debba venire dal lavoro e lavorando la terra intensamente perché penso che sia soltanto la terra che possa dare una vita, diciamo così, di benessere all'umanità. Perché se non è la terra, la terra è nata apposta, è un dono della natura che ci ha dato per vivere bene, ma se noi la abbandoniamo anche se si deve vivere, si dovrà vivere di espedienti, di scatolette, di artefatti, di cose che noi adesso ci pensiamo sopra indifferentemente, ma purtroppo non sono un benessere naturale. Io la penso così.

D. Voce fuori campo. Ogni tentativo di rappresentare la libertà come finzione, come arte quando la libertà è invece oggettivamente realizzabile non fa che confermare la propaganda capitalistica secondo la quale la libertà non è raggiungibile se non come finzione. L'immaginazione e la sua rappresentante provvisoria l'arte, subiscono da noi la stessa sorte della rivoluzione. La vera immaginazione progressiva non si trova più nell'arte del tardo capitalismo, ma là dove essa cerca il suo appagamento, nella trasformazione rivoluzionaria, quindi e non in quella immaginaria.

Nella misura in cui il capitale trova una formula adatta per ogni sfasatura della società secondo le sue esigenze, l'immaginazione perde il suo terreno vitale nella realtà, non trova più una fessura dalla quale poter intravvedere il futuro,

viene scacciata dal suo ultimo rifugio e spinta nel sottosuolo. Quando però l'immaginazione è bandita dalla società in modo tale che l'arte diventa la rappresentante della burocrazia nel regno dell'immaginazione, i desideri e le fantasie devono rompere la forma artistica e trovarsi una forma politica. L'immaginazione può sopravvivere soltanto se riesce a conquistare il terreno della realtà che le è stato sottratto realmente e non in modo immaginario. (Da Peter Schneider, Immaginazione artistica nel tardo capitalismo).

Sandra e Buami sono là perché ci sono gli alberi e il sole. Il nudo è una continuazione dell'ombra e della luce, ciò che si dicono è parte di ampi silenzi. L'immagine si allontana perché non si spiega, è tra la promessa, l'irrazionale, l'identità del tempo, opposta alla frammentazione manuale del contadino. Il rapporto è semplicemente con le dimensioni della luce.

L'ultimo paragrafo è una nota relativa alla realizzazione di D. *Purtroppo le schede di Lombardi non rendono lo spazio effettivo, materiale, del film — che tanto interessa Lombardi e Lajolo. Date le premesse di Schneider, appare la difficoltà di continuare a fare film in una dimensione virgiliana e apocalitticamente astronomica (in* D *vi sono interruzioni, sprazzi luminosi, veri UFO senza nome). Ma il film è forse in primo luogo racconto, come serie di elementi discreti. Non è un sogno che vuole imporsi a servi e padroni tutti decerebrati. È quello che Lombardi e Lajolo hanno visto, e le azioni che di volta in volta hanno fatto. Il film si determina in una condizione di attesa, che è già processo e ad ogni istante potrebbe varcare la soglia e divenire comunicazione nuova, forse popolare:* Que par toi beaucoup, ô Nature, /— Ah moins seul et moins nul! — je meure.

Pochissime risposte, tuttavia, sono apparse a determinare mutamenti fondamentali nel processo di significazione cinematografica, lo spazio dietro la macchina da ripresa rimane prevalentemente quello dell'osservatore, dell'autorità, lo spazio di una classe dominante. Quello davanti alla macchina da ripresa è lo spazio osservato, contratto, controllato, rappresentato di una classe oppressa. Tra questi due opposti spazi c'è tutto il cinema, i suoi movimenti, la sua ambiguità mediatrice o la sua rara materialità differenziatrice. Al cinema stesso, non ad altro, spetta ingrandire questa differenza e produrre quel ribaltamento di spazio.
Il cinema indipendente più di altro cinema si è trovato a tratti, seppur esitante, sul punto di capovolgersi su questo equilibrio precario e riapparire come cinema popolare che si illumina nell'area del linguaggio. Anche se non mancano tra i suoi oggetti clamorose confusioni tra il linguaggio penetrato dalla realtà, dal mondo e quello della formalizzazione di se stesso, privo di società, nell'esercizio virtuoso della « pura sperimentazione ».

& - LA' IL CIELO E LA TERRA SI UNIVANO, LA' LE QUATTRO STAGIONI SI RICONGIUNGEVANO, LA' IL VENTO E LA PIOGGIA SI INCONTRAVANO (1972).

Metodologia e programmazione preparatoria:

Il film, proiezione d'immagini, è uno spazio del presente dal quale

le immagini rifluiscono verso il passato. Per questo suo agire nel punto in cui le cose vengono attraversate dal tempo e mostrano le loro relazioni reciproche e con le persone, il cinema è un'archeologia in atto del presente, spinta al punto e al momento in cui accadono e si proiettano gli avvenimenti, le situazioni, la quale tenta l'analisi immaginaria di tutto il tempo. Il film quale struttura di questo processo può essere archeologia della società.
Il film *&* si basa su un'analisi politica della società capitalistica alla quale fanno riferimento le presenze vere dei personaggi. Le loro esperienze saranno le parti vere che comporranno e determineranno il linguaggio cinematografico del film fatto di gesti, di racconto e di memoria. I punti più discriminanti saranno quelli in cui apparirà dal racconto la lotta antagonistica tra la società rappresentata come simbolo di società disumana e iniqua (la città capitalistica) e la società umana descritta da una filosofia irrealizzata (la società collettiva).
I personaggi del film hanno in comune esperienze di scontro con la società fatte di episodi drammatici, traumatici, di fuga, di emigrazione, di segregazione e di sfruttamento. Le scene saranno ambientate quasi tutte su una vecchia torre che sovrasta la città. Questa con la sua presenza continua di immagini e suoni come sfondo, come città emblematica, è il luogo unificante delle esperienze raccontate, che affiorano dal passato, il paesaggio in cui i personaggi vivono incarnandone le contraddizioni.
La vecchia torre per la sua apertura sulla città permette di orientare lo spazio secondo dei referenti presenti che saranno selezionati dalle inquadrature e dai movimenti di ripresa, basandosi sulla topografia schematica della zona: la torre al centro di uno spazio con attorno la città territorio, il suo orizzonte circolare diviso in settori radianti mediante il binario del carrello posto ai vari diametri della pianta circolare della torre stessa. Si definiranno così gli orizzonti che razionalizzano lo spazio circostante, in funzione delle inquadrature e delle scene.
Il film sarà « recitato » dai personaggi, una donna e quattro uomini; le loro storie vere mediante la discussione sono state « drammatizzate » e dialettizzate gradualmente, in modo che le relazioni tra noi che gireremo e loro che racconteranno siano il più possibile paritetiche. Il metodo sarà il seguente:
1) scelta di un episodio per stabilire il monologo di ciascun personaggio; definizione del monologo come recitativo politico mediante la ripetizione.
2) Relazione dei monologhi e dei raccordi, discussione coi personaggi, della prima versione e stesura delle parti di critica ai monologhi.
3) Realizzazione di queste ultime e stesura finale del film.
Una metafora antinaturalistica è racchiusa in *&*: i personaggi salgono su una torre al di sopra della realtà per analizzarla e ridiscendere in essa.

Discussione riassuntiva delle sequenze montate:

Le scritte all'inizio del film identificano e descrivono le caratteristiche

socio-economiche del luogo dell'azione. Viene affermata la differenza tra film e realtà e la loro non sostituibilità, per chiarire il ruolo della finzione e la sua diversità dal piano della realtà storica.
I personaggi, cinque proletari, entrano nel film come entrano nel paesaggio, salgono verso l'« alto » su una torre, si mettono in rapporto dialettico con il « paesaggio » sociale: la città, sempre presente sullo sfondo. Stabiliscono il distacco necessario alla riflessione, che diventa possibile rompendo la figurazione naturalistica di classe che l'ideologia borghese fa loro indossare: l'operaio in fabbrica, l'edile in cantiere, il disadattato in ospedale per circoscriverli nella loro condizione di repressione. I personaggi salgono, enunciano uno per uno i motivi del loro racconto, già avvenuto nella finzione. Poi uno dopo l'altro per piani sequenza, in flash back, seguono i cinque monologhi dei personaggi che parlano da differenti posti della torre. Dopo avere ascoltato ognuno gli altri, ancora in cima alla torre, da dove avevano spiegato le ragioni del racconto, ridiscutono e criticano i contenuti politici attuali emersi. Attraverso i cinque personaggi che evocano il passato si arriva al tempo presente e alla critica del passato in un movimento dialettico che investe la sostanza stessa delle parole e il linguaggio del film.
I cinque personaggi dopo la riflessione e la discussione di un progetto politico della lotta di classe del proletariato ridiscendono verso la città. Le sequenze sulla città tra un personaggio e l'altro, con la voce off che analizza la società neocapitalistica, sono le forme urbane del potere, sono il paesaggio in cui è chiuso l'uomo; la voce ne è la spiegazione in termini marxisti. Il film può essere riassunto in questa metafora: cinque persone salgono a un luogo al disopra della città, la loro riflessione sulla città cresce e matura. I personaggi ridiscendono in questa città più consapevoli e preparati alla lotta.
Il film è stato discusso in gruppo e i racconti dei personaggi scelti e preparati in funzione del discorso del film. Girati i cinque monologhi è stata stampata la prima versione per poter preparare e girare la discussione finale, dove i personaggi, si rincontrano e attualizzano il loro passato. I racconti anche se colti dal vivo non sono estemporanei in quanto i contenuti politici non potevano essere causali e quindi nemmeno il linguaggio del film. Con questo si vuole dire che — *&* — intende collocarsi entro una cultura alla cui espressione e realizzazione ha contribuito la base proletaria stessa e che comprende i dati informativi documentari e la fantasia, e elabora un discorso formale e non semplicemente cronachistico. Vista insieme la prima versione si è discusso e preparato il seguito. Si è voluto così pensarlo a confronto del risultato delle immagini già realizzate, discutendo oltre ai contenuti politici anche il film.

1. Anna Lajolo è nata a Torino dove ha lavorato per cinque anni al Servizio Meccanografico della FIAT. Dopo essersi occupata di cronaca cinematografica per un quotidiano si è trasferita nel 1967 a Roma.
Guido Lombardi si è trasferito nel 1965 a Roma da Chiavari (Genova), dove è nato il 12 giugno 1936. Ha fatto vari lavori in Italia e all'estero. Suoi scritti

e poesie sono stati pubblicati su riviste. Nel 1968 è entrato in rapporto con la CCI. Nel 1969 ha presentato, insieme a Lajolo e Lombardi, una ampia rassegna del cinema indipendente italiano all'Oesterreichisches Filmmuseum di Vienna, e nel 1970 insieme a Lajolo ha portato una simile rassegna in Venezuela.
Da alcuni anni Lajolo e Lombardi lavorano insieme a Leonardi con un complesso di videoregistrazione a 1/2 pollice standard EIAJ n. 1, realizzando un certo numero di videonastri.

2. Lajolo e Lombardi hanno collaborato in tutti i film elencati, ad eccezione di quelli contrassegnati (GL).
Xochimilco, I Tarahumara, Città felice, W Francia W Messico (cortometraggi realizzati in gruppo nel 1967 in Messico insieme a Caroline Laure e Franco Lecca).
Tigullio unito 1968 16mm bn 30'
A corpo 1968 8mm c m 31' (GL).
Sviluppo n. 2 1968 8mm bn m 34' (GL).
Sviluppo n. 3 1968 8mm c m 13' (GL).
Luxor Garden 1968 8mm bn sm 65' (GL).
Si prende una ragazza, una qualunque, lì a caso 1969 16mm bn m 12' (GL)
A 1969 16mm c m 3'
B 1969 16mm bn m 10'
C - La casa del fuoco 1970 16mm bn so 25'
D - Non diversi giorni si pensa splendessero alle prime origini del nascente mondo o che avessero temperatura diversa 1970 16mm bn so 40'
La casa è un diritto non un privilegio (insieme a A. Leonardi e P. Scarnati) 1970
E nua ca simu a forza du mundu (insieme a A. Leonardi) 1971 16mm bn 60' (RAI).
& - Là il cielo e la terra si univano, là le quattro stagioni si ricongiungevano, là il vento e la pioggia si incontravano. 1972 16mm bn 75'

3. (La stesura degli scritti è di Lombardi, salvo diversa indicazione).
« Sviluppo n. 2 », *Cinema & Film*, 7-8, 1969.
« Esercizio di respirazione », *Touch*, 3-4, 1969.
« I nostri sono film da sindrome patologica » (intervista), *Rivista del Cinematografo*, 5 maggio 1969.
Intervista a A.L. e G.L. a cura di Myio Vestrini, *El Nacional* (Caracas), 22.V.'70.
« I rami non potranno estendersi nello spazio vuoto », *Fc*, 213, febbraio 1971.
« Lo spazio inosservato », *Fc*, 214, marzo 1971.
« E nua ca simu a forza du mundu » (intervista insieme a Lajolo e Leonardi, a cura di A. Ferendeles e C. Tiso), *Fc*, 216, luglio 1971.
« La costruzione delle sonorità », ibidem.
« Il sogno e l'esistenza », *Ombre Rosse*, 3/4, 1973.

POSCRITTO: LA **VIDEOBASE** DI ANNA LAJOLO, ALFREDO LEONARDI E GUIDO LOMBARDI.

Per documentare l'attività più recente di Leonardi, Lombardi e Lajolo, si riporta una nota riguardante i materiali realizzati dal loro piccolo collettivo con il videonastro. Il significato di quest'esperienza sempre, per quanto diversamente, 'sotterranea', è ancora tutto da stabilire: anche se i film prodotti hanno destinazioni puramente strumentali. Eppure potremmo guardarli con attenzione, chieden-

doci quale struttura della fiaba è coinvolta in questo brusco risveglio: qual'è la storia che L & L & L ci raccontano davvero.

Già alcuni nostri ultimi film erano il lavoro di collaborazione tra di noi espresso in forma collettiva. Man mano che ci siamo avvicinati ai problemi sociali, alle istanze e alle lotte politiche del proletariato, si è reso necessario, per la loro corretta comprensione documentazione e espressione, prima, mettere in discussione tra di noi le idee, il metodo e i contenuti, abbandonando così la posizione individualistica dell'autore « assoluto » di film sperimentali; quindi, verificare il nostro lavoro dal punto di vista della classe operaia, entrando in stretto contatto e collaborazione con i suoi organismi di massa e di base. Ciò è apparso e dimostra di essere ancora più possibile con l'adozione da parte nostra e di altri collettivi del videoregistratore portatile, nuovo mezzo elettronico abbastanza maneggevole che incide immagini e suoni su un nastro magnetico di costo fortemente inferiore alla pellicola 16mm e riutilizzabile varie volte. Il risultato della registrazione può essere visto immediatamente su un televisore, sottoposto alla discussione e alla elaborazione.

Le nostre prime esperienze, iniziate nell'ottobre del 1971, ci hanno messo di fronte a due diverse, ma non incompatibili, impostazioni del nostro lavoro, due modi primari e fondamentali d'uso del videoregistratore. Quello che per la sua maggiore semplicità d'esercizio, prontezza di risultato e costo inferiore lo sostituisce ai mezzi cinematografici, ma ne fa un uso relativamente simile registrando i momenti importanti in relazione alla struttura del nastro, determinata a priori a grandi linee. E, quello di portare il videoregistratore in modo continuativo all'interno di una situazione, di registrare il suo evolversi, come mezzo tempestivo di comunicazione, e dai risultati mediare le immagini significative, sintesi delle componenti dialettiche della situazione stessa. Sintesi elaborate sulla base di un'ampia documentazione di registrazioni fatte in un arco di tempo politicamente significativo e comprendenti in generale le componenti e i momenti attivi e vincenti di quella lotta. In seguito alla discussione del materiale accumulato si decidono le mosse successive.

Il secondo modo approfondisce le differenze specifiche tra video e cinema, individuando il carattere rivoluzionario del primo nella maggiore accessibilità e possibilità di comunicazione alla base. Quindi lo porta dentro alla lotta come contributo al suo sviluppo e sbocco vittorioso.

La suggestione del mezzo elettronico in sé può portare anche alla sua ipervalutazione e a quelle posizioni disumanizzate e reazionarie di quanti lo impiegano per comporre i deliri formali dell'« arte pura » e teorizzando la metafisica della espansione di coscienza, mentre praticano di fatto una pseudoredenzione artistica del capitalismo. Un'altra posizione illusoria è quella delle ricerca sociologica, dell'abbaglio tecnologico senza obiettivi politici diretti, fuori di una strategia rivoluzionaria e quindi destinati a essere riassorbiti a vantaggo della reazione. Noi crediamo che il videoregistratore può e deve diventare uno strumento di appoggio alle lotte operaie e contadine, per il potere. Il suo uso senza obiettivi di classe non può che essere perdente. Ciò vale egualmente per il cinema e gli altri mezzi espressivi.

Dal marzo '72 abbiamo iniziato a registrare le lotte degli abitanti della Magliana, riuniti intorno al Comitato di quartiere. Questo conduceva e conduce tuttora un'azione d'avanguardia nella lotta per la casa, così vasta e articolata che dovevamo affrontarla su tempi lunghi. Era nostra intenzione entrare dentro a una lotta di base e registrare in un arco di tempo, risultato poi di oltre 10 mesi, le azioni più importanti e l'organizzazione della lotta per la casa, e avere così una quantità di documenti da cui trarre delle sintesi, non in quanto documentanti fatti avvenuti, ma arricchite da riflessioni e insegnamenti — elaborati insieme alla base, nella situazione concreta — necessari a promuovere e mobili-

tare lotte analoghe in altri contesti, e contribuire a risolvere le loro esigenze politiche di fondo.
Le varie forme di lotta organizzate dal Comitato di quartiere erano: l'autoriduzione dei fitti, le manifestazioni, i picchetti contro gli sfratti, le discussioni ideologiche nel Comitato e con le altre forze presenti nel quartiere. L'autoriduzione dei fitti è adeguata ai bassi salari; la gestione del quartiere, da parte degli abitanti, è in funzione della sistemazione dello stesso, secondo le indicazioni date da quanti fanno la lotta: fornitura di tutti i servizi, blocco delle costruzioni. Noi portavamo il videoregistratore dentro il Comitato, in modo continuo nelle situazioni, non come struttura di servizio interno al quartiere, ma secondo le intenzioni esposte precedentemente, tenendo presente nelle scelte alcune linee fondamentali quali il dibattito politico-idologico intorno alle assemblee, come base della coscienza di classe in prospettiva e allargamento della lotta dal quartiere alla società; l'organizzazione e la pratica della lotta come momento didattico e di avanguardia; le manifestazioni quali cortei, picchetti, spettacoli, come occasioni per riconoscersi come massa, come classe. Dal materiale registrato sono stati montati due nastri: *Il fitto dei padroni non lo paghiamo più,* 35 minuti; e *La nostra lotta è l'autoriduzione, la nostra forza è l'organizzazione,* 15 minuti.
Sotto le stelle, sotto il tendone, è un videonastro di 70 minuti realizzato per la 'Rai TV' — Servizi Sperimentali. Il soggetto: il mondo del circo. La realizzazione è stata un'ampia sperimentazione sui mezzi e sul metodo di lavoro. Ogni giorno dopo la visione di controllo dei nastri potevamo mettere in discussione le registrazioni e perfezionarle con aggiunte o rifacimenti. La sceneggiatura e il piano di lavoro sono stati adattati dall'inizio alle caratteristiche tecniche del mezzo scelto per la realizzazione, privilegiando piani sequenza lunghi in modo di avere intere parti premontate ed evitare così inutili manipolazioni di montaggio elettronico. Anche se soggetta a modifiche, dato il carattere sperimentale del lavoro, la sceneggiatura era precostituita nelle linee, nelle seguenze generali. Si trattava dell'esecuzione di un programma dapprima schematico, arricchito al momento scena dopo scena e costruito nell'azione specificamente televisiva, mediata direttamente dalla realtà. Il soggetto ha preso la sua forma definitiva nel montaggio, fatto con un registratore *Editing*, perché sulla base di 6 ore di registrazioni è stata composta la sceneggiatura finale sequenza per sequenza nei tempi programmati in precedenza. È un videonastro di finzione con la seguente struttura: un personaggio guida, Giuseppe Rivarola, storico italiano del circo, narra ma al contempo è narrato, attraverso un viaggio fisico nel circo, visto non solo nel suo aspetto spettacolare, ma raccontato dalla voce dei suoi protagonisti. La nostra scelta si è orientata indicativamente verso un grande circo, un circo medio a conduzione familiare e una piccola arena, mettendo in evidenza più la dimensione quotidiana che quella spettacolare dei personaggi. Il nastro è stato trascritto, dopo laboriose prove di sincronizzazione monitor-cinepresa-registratori audio e video, su pellicola 16mm. Questo esperimento ci ha posti a confronto con il problema della trascrizione che nel caso specifico era una necessità interna della 'Rai'. A nostro avviso però, fino a che non ci saranno strutture video sufficienti per la diffusione dei nastri, sarà necessario tener presente la possibilità della trascrizione su pellicola e valutarne, dal punto di vista politico, la portata al momento della verifica nelle tradizionali strutture cinematografiche della controinformazione.
Materiali Teatro-scuola, nastro video realizzato con gli studenti di media inferiore del doposcuola del 'Centro di cultura proletaria' della Magliana, a conclusione di un corso di animazione a cura del 'Teatro di Roma', sezione 'Teatro-scuola'. Ragazze e ragazzi, in parte ex baraccati di Prato Rotondo, ora tutti abitanti della Magliana, hanno ricostruito con diapositive e commenti i ricordi e l'ambiente miserevole delle baracche, poi hanno parlato della scuola, dei loro

desideri che il quartiere della Magliana non soddisfa minimamente. Questa prima parte del nastro è stata subito rivista insieme e i commenti registrati. Un po' tutti all'inizio avevano provato il funzionamento del videoregistratore per rendersi conto di ciò che si faceva. La seconda parte, il giorno dopo, è consistita in una spedizione sulla vicina sponda del Tevere per incontrare e parlare con un altro gruppo di ragazzi che giocavano lungo il fiume, e poi il rientro nel quartiere tra la gente, registrando ogni avvenimento. Questo nastro è stato in pratica improvvisato seguendo l'umore dei ragazzi che però sono riusciti sovente a esprimere, magari attraverso le risa, lo scherzo, la loro condizione di emarginati.
In questo caso il nastro non è stato montato, le bobine messe in fila cronologicamente durano circa 60 minuti. Il suo valore è quello di un materiale grezzo da analizzare come documento di studio in altre sedi e non deve costituire di per sé sintesi.
Carcere in Italia (1973 50'), partendo dalla descrizione del meccanismo repressivo del carcere fatta da un ex detenuto e dai momenti culminanti della rivolta al carcere di Regina Coeli intende analizzare la funzione classista dei codici e dei penitenziari.
Le numerose lotte nelle carceri hanno portato gli emarginati che si rivoltano individualmente contro la società ad acquisire una coscienza di classe, diventando parte integrante del movimento operaio.
Quartieri popolari di Roma (Magliana, Ostia, Primavalle), (50' 1973). Analisi delle lotte condotte dai proletari di alcuni quartieri di Roma che sono all'avanguardia per le azioni svolte e le vittorie ottenute per la casa e il carovita. Gli stessi protagonisti esprimono la prassi e gli obiettivi delle lotte. Alla Magliana l'autoriduzione degli affitti e la proposta di una gestione popolare del quartiere e della sua sistemazione secondo l'esigenza dei proletari. A Ostia e Nuova Ostia l'autoriduzione delle bollette della luce, la situazione igienica pessima, l'emarginazione. Anche a Primavalle, come raccontano gli abitanti dei lotti di casette minime, lì deportati dal fascismo che abbatteva le loro abitazioni per costruire Via della Conciliazione, rischiavano un'altra emarginazione alla periferia di Roma, ma con la lotta sono riusciti a far approvare la costruzione a Primavalle stessa di nuove case popolari.
Policlinico in lotta (60' 1973). Cronaca e contenuti delle lotte dei lavoratori del Policlinico dipendenti dall'Università di Roma che chiedono la regionalizzazione del Policlinico e la qualifica di ospedalieri che migliorerebbe le loro condizioni economiche oggi assolutamente inadeguate al costo della vita. Nelle assemblee e dichiarazioni analizzano a fondo la vergognosa situazione ospedaliera e la funzione di classe della medicina e dei suoi « baroni ».
Questi ultimi tre nastri sono stati realizzati per la sezione di « Informazione Alternativa » della *Contemporanea*, mostra svoltasi a Roma dal dicembre 1973 al febbraio 1974, dove una sezione video li ha programmati quotidianamente alternandoli ad altri nastri già reperibili in distribuzione.
Il progetto di « Informazione Alternativa » è stato quello di produrre nel corso della mostra alcuni teleperiodici di contronformazione, inchieste articolate su strutture permanenti del tessuto sociale urbani (nel nostro caso il carcere, i quartieri popolari, l'ospedale), che numerose cause e avvenimenti diversi hanno trasformato in situazioni di crisi e di lotta clamorose.
Materiali sulla Fiat, in fase di montaggio, registrati alla fine del 1973, sulle lotte in fabbrica, tra cui l'occupazione di Mirafiori nella primavera del '73. Vi è colto il dibattito sulla vertenza aziendale, una critica a fondo dei compromessi dei vertici sindacali e lo smascheramento delle manovre padronali per dividere gli operai attraverso ristrutturazione decentramento e aggiornamento tecnologico.

Il nostro metodo di lavoro, a considerare la nostra esperienza, è stato elastico, adattandosi a situazioni diverse; non crediamo che si debba teorizzare un unico metodo e quindi sociologizzare una struttura di per sé flessibile, irrigidirla su ipotesi astratte e aprioristiche per amore della teorizzazione. Vogliamo ripetere, anche, che la comunicazione non deve necessariamente essere solo documentazione e divulgazione di fatti avvenuti anche se culminanti, ma deve sforzarsi di contenere le riflessioni e gli insegnamenti scaturiti dalla situazione concreta necessari a promuovere mobilitazioni e lotte analoghe in altri contesti. Non crediamo in alcun modo, però, che questa sintesi in avanti possa essere fatta solo da noi, ma deve essere quanto possibile discussa e stabilita di comune accordo con le avanguardie di classe. Non è certo che la semplice presenza dei mezzi video all'interno di un organismo di massa, contribuisca a produrre un salto qualitativo rispetto alle esigenze politiche dell'organismo stesso o a quelle della classe in generale, se non viene trasformata in strumento per approfondire un discorso più analitico che aiuti a risolvere le esigenze di fondo e a stabilire i collegamenti generali con la lotta di classe.
Tra le intenzioni, le previsioni e i fatti esiste una enorme sproporzione; la diffusione attuale è inesistente sul piano nazionale, ma anche locale, e resta il problema organizzativo centrale, per tutti, da risolvere con urgenza.

SILVIO E VITTORIO LOFFREDO

Pur interessato soprattutto e funambolicamente alla pittura, Silvio Loffredo trasmette il suo umorismo ingenuo (Una furtiva lacrima *è il titolo d'un suo grazioso volumetto) ed un poco goliardico nei suoi film, iniziati con la collaborazione del fratello Vittorio. Di quest'ultimo, morto alcuni anni fa, ricordo lo studiolo di sartoria, trasformabile in galleria d'arte, nella rue Vercingètorix, a due passi dal domicilio, a quanto mi disse, del Doganiere, che aveva preso a dipingere su istigazione di qualcuno che non ne voleva più sapere del suo povero violino. Alcuni, mi disse Vittorio, protestano perché nei nostri film ci sono tanti nudi, ma sai,* ce sont les beaux-arts... ce sont les beaux-arts... *I loro film sono oggetti trovati ed assemblages dei materiali più vari e passano continuamente dalle modelle grassocce alle immagini della storia, che in tal modo si sretoricizza, al patetico del ricordo d'infanzia e degli amici pittori. Non a caso essi piacciono al compositore Giuseppe Chiari, che si muove a sua volta nei termini d'un neodadaismo patetico:* « ... Questi films collage fatti essenzialmente di ricerca, di scelta di frammenti, non presentano risultati di studio nel senso tecnico formale. Il materiale è deciso anche se reperito in condizioni pessime; gli effetti sono casuali. Direi, dunque, che in queste opere, rubando un termine alla pittura, la pennellata è libera. Non si preoccupa di non essere tale. Né i contenuti sono choc. Dimostrazioni pacifiste. Foto di nudi. Foto autobiografiche, politica, storia. Materiale raro ma non rarissimo. Non eccitante in sé stesso... Eppure c'è un racconto, un discorso. Un discorso privo di compiacimenti. 'Fatto di ironia, ma dove la presunzione è totalmente assente. Due dati estremamente difficili a separarsi' ».

Il nostro primo « teatro delle ombre » nacque molto presto per noi, in casa, a Parigi, subito dopo l'uso del teatrino con marlonette. Avevamo 14 o 15 anni quando, a sostituire le corse, scontri, o battaglie nel quartiere, ci venne in aiuto la lanterna magica. Questo « cassone » colmo di fascino rimpiazzò più di una volta l'acquisto del biglietto del cinema che non sempre potevamo offrirci. I tempi erano duri a Parigi per i nostri genitori!

Nel capannone della rue Vercingètorix, assieme a mio fratello, la lanterna magica fu per noi un'amica preziosa.

Più di una volta frettolosamente ci fece « plasmare » delle immagini per uno strampalato e improvvisato fumetto. Una grande parte del nostro tempo libero venne così occupato. Il caldo negli studi era insopportabile; per ridurre la temperatura, a suon di numerosi bicchieri d'acqua si bagnavano i larghi tendoni. In questi studi si cuoceva a causa delle grandi vetrate che trasformavano l'ambiente in una serra autentica.

Al riparo del caldo nei corridoi lunghi e bui si faceva notare una piacevole ventilazione, con l'aiuto di tutte quelle porte semiaperte dei vari studi di artisti. E lì avvenivano le proiezioni, in questo tollerante ritiro, al di fuori di qualunque imposizione per un nostro libero operare. Pretendevamo di vedere apparire e muoversi sulla porta di uno

studio un misterioso racconto mescolato ai fasci luminosi, per un nostro ideale « teatro delle ombre ».

Ci venne sempre pronto in aiuto il nostro spirito di adattabilità, sulle lastrine di vetro correvano veloci le storielle strampalate sulla falsariga dei fumetti di allora. Prendevamo gusto a precisare il rigore del tempo su queste tavole, con l'inizio, la fine e la ripresa della storia, con l'annuncio dell'ultimo tempo e con una chiusura descritta con un semplice quadro riassuntivo.

Va da sé che ne risultava fra noi una curiosità stimolata che risvegliava intensamente il nostro spirito di osservazione e d'avventura... al tavolino. Lì per lì veniva fabbricata la colonna sonora, come pure costruivamo la nostra inverosimile storia umana pescata nella realtà!

Per esempio il cane trovato all'uscita della scuola nel ruscellino del marciapiede (forse morto da poco) ci aveva colpito e ci fece pena con le sue gambette rattrappite. L'uomo, la bestia, il sogno!

Il cane fu da noi resuscitato con i nostri disegni: lo aiutammo da morto a vendicarsi della vita e gli facemmo compiere più di una prodezza.

Qualche anno dopo trasferimmo nel cinema, col nostro pathé-baby, i rinnovati entusiasmi e interessi. I nuovi spezzoni filmati da noi venivano d'autorità mescolati a un materiale acquistato al mercato delle pulci. La stesura del racconto era per una strada nostra, in una situazione imprecisa extra-temporale per un racconto sospeso nel passato e nel futuro.

1. Silvio Loffredo è nato a Parigi nel 1920, da genitori italiani. Vive a Firenze. Vittorio Loffredo è nato a Napoli nel 1918 e morto a Parigi nel 1971.

2.[S =Silvio, V =Vittorio, l'ultima cifra si riferisce al metraggio. I film sono tutti a 8mm (copie 16mm disponibili) e muti].

Le court-bouillon n. 1 (S V) 1951-'52 bn 60
La fuga (*Le court-bouillon n. 2*) (S V) 1953 bn 60
La lezione (S) 1956 bn 60
Le court-bouillon n. 3 e *n. 4* (S V) 1956-'60 bn 60+60
Scènes enfantines n. 1 e *n. 2* (S V) 1957-'58 bn & c 60+60
Grafite (S) 1960 bn 60
Le court-bouillon n. 5 (S V) 1961-'62 bn 60
Figure in posa (S V) 1963 bn 60
Un po' di silenzio (S V) 1963-'70 bn 120
Campo di papaveri (*Champs de cocquelicots*) (S V) 1963-'64 bn 60
Il mare nel sole (S V) 1964-'66 bn 60
La fossa dei serpenti (S V) 1965 bn 60
Cupid's busiest day (S V) 1965-'66 bn 60
Lussuria (S V) 1966 bn 60
L'alluvione (S) 1966 bn & c 120
Minaccia (S V) 1967 bn 60
Battaglia navale (S V) 1968 bn 60
Pesce d'aprile (S V) 1968 bn 60
Braccio di ferro (S V) 1968 bn 60
Attesa in piazza (S) 1968 bn 60

Sans tambour ni trompette (S) 1969 bn 60
Summerthing (Boston) (S) 1970 c 60
Salomè n. 1 e *n. 2* (S) 1971 c 100+60
Gregory Markopoulos (S) 1971 c 60
Un uomo alla finestra (S, Suzanne Newell, Mario Fondelli) 1971 c 120
Ritratto di Oskar Kokoschka (S) 1971 c 15
Bruno Saetti (S) 1971 c 60

MARTINO E ANNA OBERTO

Gli Oberto da anni si occupano giocosamente di fanta-linguistica, pubblicando un foglio a circolazione privata, Ana eccetera. *I loro film si situano nel contesto d'una operazione che mescola ricerca ironia ed inettitudine a fini, per usare una parola di ana-lingua,* de-culturali, *cioè per contestare, senza neppure crederci troppo, la cultura ed il segno. L'impaginazione apodittica ed i riferimenti indeterminati del discorso degli Oberto risente ancora del tono di uno dei loro primi maestri, Pound, che spesso faceva molto rumore per nulla, ma sempre con un suo geniaccio innegabile. L'anaismo invece si compiace in un certo senso di essere roba da rigattiere, ed il non-senso, l'invisibilità, degli ana-film è il loro dato più positivo. Accettiamo dunque l'invito dei nostri estrattori di quintessenza e proviamo — almeno per una o due pagine — a* spensare.

Om Anarchfilosofismo / Kamera ana-litica per cinema-grafica filosofale (salto a spensare)
Anarchfilmsofismo / anarchia linguistica per il manifestativo filo/msofico
Il *Film* è quello che è *neglesse neglige*
filo/msofia visuale per AGL di processi pensierali filmati
analisi grafica del linguaggio filo/msofico
un film svariato, un filmico scadente - di cattiva qualità e scrittura per indifferenza formale che più in là non si può pensare (uno scarto a spensare, salto etc.) per arbitrarietà del 'manifestativo' filmico come viene viene (così come si manifesta) attraverso una anarchia linguistica della scrittura filo/omsofica e per atteggiamento anticulturale *Libertà dalla Filmcultura*
trascrizione del text in termini operativi di filmastrazione
Kamera ana/logica filmvisualizzare i processi pensierali:
metodo di lettura cinema/grafica filosofale (filmvisual i movimenti degli occhi della mente)
una operazione di *Analisi grafica del linguaggio filo/sofale* kamera come occhio ana/logico di un robot
mostrare il processo attraverso un occhio speculativo
per spensare non basta un paio d'occhi
sfilmare off language
come si fa un film (filmare l'idea di fare un film ideologico-sovversivo)
come non si fa un film (antifilmare l'idea di non fare un film convenzionale-commerciale)
filmare il passaggio del processo operativo a spensare del verbale medium che diventa idea fare un film è continuare a fare filosofia
filmare il cinema fa parte della realtà come andare al cinema etc.
un cogito ex kamera per un cinema mentale
girare a ruota libera
filmreflex in continuum filmosofale di immagini virtuali ana/logon per

lisi e per loghia di anafilm (film mentale inintelligibile da spensare) (film da s/montare exc)
anarch film fuori dell'ideologia della scrittura e del circolatorio convenzionali per anarchia pensierale e linguistica e utopia anaideologica off kulchur

O botteto (1968) *è la prima parte dell'opera maggiore degli Oberto,* Cogito ergo zoom. *In esso, dopo un lunghissimo momento di meditazione il personaggio, OM (= Martino Oberto) compie il fatale* botteto *(genovese per saltello), il gran salto di cui parlano tutti i filosofi. Film dunque come ideogramma, ed in questo non lontano da altri di quel periodo* (Esercizio di meditazione, Versus, Tempo-tempio-ritratto). *Anche la letteralità della lettura della metafora è illuminante: come quella mia amichetta che, quando le dissi cosa studiavo, mi disse che allora le avrei scritto delle belle lettere. Sul film e sulle sue intenzioni si riportano alcune ana-lucidazioni dello stesso OM.*

OM FACIT SALTUS. 'bottezzo ergo soom'.
legenda
per il *Discarto* pensierale di essere esse s essismo (per quanche s in più) spensare dal 'bottezzo' al 'soom'
'ergo':
om facit saltus immortales
nota / 'bottezzo', dialetto genovese, voce del verbo 'bottezza', saltare, saltellare
'ergo', ergo, modello di irrelato anaoperativo nella *teoria dell'ergomentazione*
'soom', pronuncia della lingua inglese nella complicazione sumfonetica di 'esse', il verbo latino, e di 'om', l'autore

leggenda — piccola storia normale del 'botteto'
si tratta di un gioco d'interpretazione, di lettura anasematica di linguaggio visuale anaspecifico filmico / cogito ergo zoom / coito ergo soom / post cogital text / nella manifest/azione *a fronte*, festival happening spettacolo OM interpreta il personaggio di Giacomin giovane fainéant realmente vissuto intorno alla metà del secolo nella *fabulosa* Pegli (da 'peli', non aver peli sulla lingua, cercare il pelo nell'uovo, spaccare il pelo in quattro, etc.)
egli si esibiva sulla passeggiata a mare provocando la gente che lo gettonava con 10 lire per il botteto, 20 lire per 2 botteti, etc. 'a cé, famme un botteto!', ...
nella dimensione anafilosofica di *una ipotesi di non-lavoro* il 'botteto' manifesta nel senso di un hobby il ludismo specifico dell'atto di essere con uno *scarto* su l'esistenza (*lo scarto esseriale*, o scarto scatto stacco stalto stallo salto ana/gramma di essismo, una svolta in filosofia) *salto in essere*,
NATURA NON FACIT SALTUS...
'bottezzo ergo soom' sta come parodia pseudofilosofica dell'aforisma cartesiano / uno *strappo* pensierale da *cogito interruptus* (coito ergo sum) conduce a spensare

nota / 'a', dialetto genovese, ehi!, apostrofare qualcuno

'cé', dialetto genovese, equivalente al 'che' nella grafia e pronuncia della lingua spagnola, sostitutivo del 'tu'
'famme', dialetto genovese, fammi
'un', dialetto genovese, un
'botteto', dialetto genovese, saltello, saltino, e d'om in poi *saltamartino* cioè a dire la lippa linguistica di om

1. Martino Oberto, nato a Genova nel 1925, ha pubblicato i primi saggi nel 1945 su un foglio politico giovanile. Dopo gli studi di statistica ed economia politica ha lasciato l'università per frequentare l'Accademia di Pittura; integrando l'esperienza artistica con una ricerca di analisi scientifica del linguaggio elaborando in vari testi una *filo/sofia ana* che ha successivamente informato le sue ricerche di pittura, con esperimenti di semantica grafica e verbale, analisi grafica del linguaggio (AGL), poesia visuale ecc. Avendo rifiutato qualsiasi canale commerciale ed il mercato culturale, promuove un atteggiamento *off kulchur* (manifesto « anaexplosion » del '67), e trasferisce la ricerca nella rivista di filosofia astratta del linguaggio *Ana Eccetera*, fondata nel 1958 e diretta da allora insieme ad Anna Oberto. Opere di OM e di An(n)a sono state esposte in importanti mostre di poesie visuale. Vivono a Genova. Hanno un figlio.

2. *A proposito di Ezra Pound* (in collaborazione con Gabriele Stocchi) 1955 8mm bn sm 18fts 20'. Un omaggio ad E.P. composto di documenti, esterni ed equivalenze filmiche di un itinerario poundiano idealmente rintracciato.
Prima dell'anarchia: (I Per l'anarchia culturale, II Libertà della cultura) 1968 s8 bn sm 18fts 55'. *Filmreflex* sulla contestazione dei giovani anarchici al congresso di Carrara e della avanguardia internazionale politico-letteraria alla Buchmesse 1968 di Francoforte: in queste riflessioni sull'anarchia un filo di discorso contestatario condotto da Cohn-Bendit emerge dalle discussioni e dalle dichiarazioni pronunciate all'anticongresso e alla Gegenbuchmesse, dove si erano promossi incontri per la fondazione della lega studenti e operai e della controeditoria internazionale, contestando l'organizzazione burocratica del congresso e il premio della pace consegnato dalla Buchmesse al presidente imperialista Senghor: un discorso per l'anarchia della cultura.
Cogito ergo zoom — O botteto — Journal Anaphilosophicus 1968 16mm bn m 24fts 11'. (Vedi sopra)
Cogito ergo zoom — Journal Anaphilosophicus 1969 16mm bn & c so 24fts 50'. Si tratta di un *antifilm*, corollario verbo-filmico a *O botteto* classico, in cui è impegnato un concetto di 'film deculturale' portato all'esasperazione, determinando la provocazione del pubblico attraverso una tecnica parodistica dell'atteggiamento cineamatoriale più vieto (il film fa parte della serie « manifesti filmosofici »).
NYCNY *Journal* 1969 s8 c sv 18fts 20'. « Non basta un paio d'occhi » su New York City per uno *speculative-zoom*: esso attira i poeti, gli amanti e il pulviscolo... — con un inserto di Alfredo Leonardi.
Come in un cino-poem 1969 s8 bn sv 18fts 20'. « Equivalente filmico » di un testo verbo-visuale-in collaborazione con Luciano Caruso.
Cogito interruptus - Journal Anaphilosophicus 16mm bn & c. In preparazione.

3. [Si citano, dell'ampia bibliografia degli Oberto, solo i testi riguardanti il cinema.]
« Uno specifico letterario (e filmico) », *Ana Eccetera*, 3 Genova 1960.

« Fac-filmile » 1964-'68, *Uomini e Idee*, 23/25, Napoli 1970; *Continuum*, 5, Napoli 1970.
« Anarchfilmsofismo » (1970), in corso di pubblicazione su Tèchne (Firenze), *Le arti* (Milano) e *Opus International* (Parigi).

OMBRE ELETTRICHE

Per voi il cinema è spettacolo. / Per me quasi concezione del mondo. / Il cinema è apportatore di movimento. / Il cinema è rinnovatore della letteratura. / Il cinema è distruttore dell'estetica. / Il cinema è audacia. / Il cinema è uno sportivo. / Il cinema è diffusore di idee. / Ma il cinema è infermo. Il capitalismo ha offuscato i suoi occhi, riempiendoli d'oro. Abili imprenditori lo guidano per la manina lungo le strade. Ammucchiano denaro, smuovendo i cuori con soggettini piagnucolosi. / Ciò deve finire. / Il comunismo deve sottrarre il cinema ai guardiani che lo sfruttano. / Il futurismo deve farne evaporare l'acqua stagnante della lentezza e della morale. Senza questo noi avremo la « cecetka » importata dall'America o nient'altro che gli « occhi con lacrima » dei Mozzuchin. / La prima cosa ci è venuta a noia. La seconda ancor più della prima.

Con questo testo di Majakowskj si apre il primo numero di Ombre elettriche, *'little review' intorno alla quale si raggrupparono alcuni film-makers torinesi. Fra questi alcuni (Ferrero, Sarri ecc.) erano pittori, altri veri cinéphiles (avevano pubblicato nel '67 due numeri di un altro foglio, chiamato* Cinemasì*). Della rivista uscirono, salvo errore, tre numeri, tutti nel '68, il secondo doppio (22 pagine in un sacchetto di plastica). Caratteristiche del gruppo sono una buona intelligenza d'informazione ed un'indilazionabile preoccupazione politica (pare infatti che tutti ritengano attualmente chiuso il discorso di cui la rivista s'occupava). Ma alle articolazioni sottili delle motivazioni non corrisponde la produzione dei film, che son pochi. Forse solo quelli di Ferrero e Dogliani vanno oltre preoccupazioni meramente pittoriche, aprendosi all'esperienza allucinogena, all'influsso di Warhol e Burroughs. Specialmente Ferrero (uno dei 'bravi' della* Vestizione *di De Bernardi) riesce a fare un cinema crudele, ironico, intelligente e poetico. Gli editoriali del primo e dell'ultimo numero, che si riportano sotto, indicano la fisionomia generale del gruppo (che collaborò, per quanto non molto attivamente, alla CCI).*

Il cinema indipendente, nelle sue due anime complementari, quella sperimentale in senso strettamente tecnico e quella apocalittica su un piano chiaramente politico, è oggi una realtà anche in Italia. Dagli Stati Uniti il fenomeno si era dapprima diffuso nell'Europa anglosassone per poi toccare tutto quanto il continente. Siamo — al solito — ultimi in questa corsa, ma buoni ultimi, per l'esattezza. Ciò a dire che la sperimentazione che si fa qui non ha nulla a spartire con l'accademismo scopiazzato dagli americani, anche se non mancano tentazioni in questo senso.

Per questo nasce *Ombre elettriche*, per difendere 'tout court' questo nostro cinema antagonistico al sistema, e per farlo diventare adulto. Naturalmente si sa che un genere di comunicazione di massa — qualunque esso sia — non può prescindere (non troppo, almeno) dalla reazione del pubblico. Ma, a questo punto, si impone l'abbandono del

positivismo da strapazzo tipico di certa sinistra italiana (che ci ha nutrito — lo ammettiamo — ma dalla quale ci siamo staccati in tempo) prima che esso riesca a fagocitare anche il cinema indipendente, facendolo regredire al suo stile classico, consacrato dalla tradizione, cioè *sperimentale*.

Questo cinema può e deve trovare una sua collocazione antipatica nell'ambito del sistema, e può sollecitare questo sistema come un figlio bastardo, marcusianamente, perché esso si evolva al più presto, e conseguentemente finisca con l'imputridire — finalmente! —. Anche se troppo tardi rispetto ai nostri desideri.

Questo cinema deve quindi divenire, lentamente ma coerentemente, un *cinema della liberazione*, di contestazione effettuale proprio a livello stilistico, tagliando fuori le pretese zdanoviste della critica reazionaria, che ci vorrebbe ancorati ai miti fetali (cioè della rivoluzione). Ma oggi sappiamo che la rivoluzione è un'altra cosa. Che la rivoluzione deve per prima cosa essere rivoluzionaria essa stessa, per non tradire la sua natura. O meglio, potremmo forse dire con Camus, deve essere prima di tutto rivolta. E questo cinema altro non è. se analizzato attraverso le lenti dell'intenzionalità fenomenologica, che un *cinema della rivolta*.

Contro chi e che cosa, non è discorso che si possa fare in un articolo d'apertura, come insegnano le regole dell'educazione. Ma perché *Ombre elettriche*? Per ricordare il 'paleolitico inferiore', il cinema dei pionieri, a cui bisogna necessariamente ormai ricollegarsi quando si aspira alla novità. E anche perché ci è parso un titolo utile, la cui fruizione non era sottomessa ai moduli di una civiltà in crisi se non dialetticamente. Senza contare tutte le implicazioni psichedeliche. Siamo dell'idea che sarebbe opportuno reintrodurre in questa società un po' di terrore-ismo, per scuotere le ragnatele del clericalismo consumistico. E non è detto ancora che il cinema non sia uno strumento importante in questo senso. Per dar fuoco al tetto affinché il palazzo crolli prima. (dicembre 1967).

UNDERPOLITCINEMA

Negli ultimi tempi i movimenti di idee all'interno del cinema indipendente hanno messo in luce i dissensi esistenti a livello teorico ed operativo, tra autori o gruppi di autori, in relazione alle caratteristiche qualitative e alla funzionalità obiettiva del *film politico*, e viene da sé che lo sviluppo delle tesi conduce gli autori a una precisa presa di posizione, non solo nei confornti di un particolare « settore » cinematografico (*film politico*) ma nella essenza del rapporto autore/prodotto/spettatore del cinema in generale, con diverse qualificazioni dei tre termini.

Tra i films indipendenti fino ad oggi prodotti si possono distinguere, tout court tre modelli tipo: — 1. il film definito « underground ». Girato prevalentemente in 8 o 16mm., possiede un'assoluta libertà di concezione e espressione inventiva senza che intervengano degli agenti esterni a modificarne la sostanza. È privo di ogni caratteristica commerciale ed è sempre prodotto dal filmmaker stesso e girato con mezzi

che potremmo definire para-professionali. La realizzazione di questo tipo di film, concepito al momento solo come visione soggettiva della realtà, quindi con funzione « parziale » porta già a un embrionale impegno politico, determinato dalla possibilità di far uscire la propria « cultura » dalla sua condizione di sovrastruttura dell'attuale sistema e di predisporla alla metodologia marxista. — 2. il film indipendente con noleggio ufficiale. Anche questo genere di film nasce al di fuori dell'apparato industrial-commerciale, pur avendo un produttore o una cooperativa che lo finanzia; ma a differenza del film underground, che si cerca i canali distributivi di volta in volta, gli viene assicurato un circuito che può andare dai cineclub ai cinema-d'essai. Il fatto, che il film deve essere realizzato tenendo conto delle esigenze del circuito di distribuzione (perfettamente inserito nelle sovrastrutture del sistema) porta la sua eventuale forza eversiva ad infrangersi nelle secche di un pubblico al quale la cultura borghese ha insegnato a guardare senza vedere ed a sentire senza capire. Questo cinema è solitamente inefficace, perché crede di intaccare le strutture del suo stesso sistema, non accorgendosi che non solo non attua questo proposito a livello di infrastruttura, ma neanche si pone come alternativa dialettica all'interno di una battaglia culturale. Risulta così che si viene a fare la rivoluzione da intellettuale o da artista che sia, ponendosi come classe « a parte » che evidentemente diventa solo una valvola di sfogo del sistema. — 3. il film politico in senso stretto o didattico. È stato soprattutto auspicato ma fino ad ora si è fatto poco in questa direzione (a parte alcuni timidi tentativi effettuati dal MS romano e da alcuni registi, autori di film di stampo populista; ben più efficaci sono i lavori realizzati, dagli *états-généraux*, valga per tutti il film *Le droit à la parole*). Un cinema che dovrebbe sfruttare la comunicazione a livello di intervento politico, e di sollecitazione rivoluzionaria, mettendo in evidenza la lotta di classe; essere nello stesso tempo educativo (perché suggerisce dei modelli di comportamento) e didattico (al momento in cui tende a convogliare in una corrente ideologica), con una distribuzione « aperta » e tale da arrivare al maggior numero possibile, per non snaturare la sua intima natura « popolare », di operai contadini e studenti. I tre film-tipo che abbiamo elencato, pur possedendo caratteristiche ed elementi di contraddizione che li differenziano in un modo netto, sul piano della produzione-comunicazione-consumo (di cui tratteremo più avanti), ai limiti si ritrovano ad essere uniti per l'essersi posti *al di là della barricata*, per lottare contro un avversario comune, che si identifica non soltanto nel cinema commerciale, espressione di completa mercificazione, ma più in generale in tutte le manifestazioni automistificanti della cultura borghese. Esaminiamo brevemente la posizione che ha assunto il cinema underground in Italia, sia sotto il profilo distributivo che qualitativo.

Non necessita comprovare il fatto che il cinema underground non è integrato né economicamente né tantomeno ideologicamente (al massimo possiamo discutere se è una falla apertasi nella cinta del sistema o se invece è una ramificazione — a doppio taglio? — voluta dal medesimo come copertura alla sua falsa democrazia), proprio perché fin

dai primi tentativi di raggruppare le forze operanti a livello individuale si erano previsti i pericoli di un graduale assorbimento da parte dell'apparato industriale (qui è bene precisare che alcuni filmmakers che oggi fanno parte del movimento, provengono dal cinema commerciale; altri, dopo un anno di appartenenza, ne sono usciti ravvisando dei limiti di restrizione ai loro moduli narrativi; o altri ancora si sono staccati perché non potevano più mistificare la loro malafede mentale nei confronti di un cinema che al momento non poteva « dare niente »); se ora il cinema underground non conosce quella « popolarità » che potrebbe conoscere, nonostante sia sempre esistita in Italia una chiusura a tutto ciò che è *diverso*, lo si deve anche al fatto che questa non è mai stata cercata, attraverso il rifiuto di quegli strumenti, come i quotidiani e rotocalchi ed alta tiratura, ritenuti i più idonei a questo scopo, ma inequivocabilmente i più falsificanti: è doveroso dire che alcuni di questi organi di informazione si sono occupati di recente delle manifestazioni o di tracciare un breve profilo della CCI, tirando fuori degli articoli tra il grottesco e l'esilarante (vedi Panorama, Io, la Fiera Letteraria). Sono state inoltre disertate tutte quelle manifestazioni di parte (social-democratiche) o aventi fini prevalentemente turistico-mondani. Se il cinema underground volesse aver in Italia una certa « popolarità » esistono due possibilità: la prima è l'alterazione a scopi commerciali del prodotto; nel secondo caso, qualora le sue caratteristiche peculiari (caratteristiche legate a un « cinema di negazione » che tuttavia conserva una matrice borghese intimamente connessa a tutti i prodotti originati da una società prerivoluzionaria) dovessero rimanere *in nuce* invariate, si determinerebbero delle condizioni di « negazione interna » nei confronti del largo pubblico, poiché per accedere a quest'ultimo si metterebbero in moto certi meccanismi propagandistici, che in definitiva, falsificherebbero quelli che sono i contenuti più genuini dell'underground.
Tali implicazioni sono inevitabili qualora si accetti di interporre un *media* precostituito, e quindi asservito al sistema, tra prodotto e pubblico.
Oggi lo si rifiuta e ne deriva che la divulgazione di questi films rimane contenuta, ma ciò permette di conservare *sane* le strutture (anche se in ultima analisi non possono definirsi tali) distributive, se non altro perché sono completamente in mano ai filmmakers. Consideriamo degno di rilievo il fatto che quasi sempre è l'autore a presentare e dibattere in pubblico i propri films, il che implica una chiarezza e una bilateralità di rapporti tanto indispensabili quanto inconsueti. Qualitativamente è arduo definire quale sia la potenzialità rivoluzionaria posseduta, ed eventualmente espressa, dei film underground italiani che conosciamo. Senza addentrarci in una analisi specifica sulla natura e l'entità del messaggio politico, si può in linea di massima affermare che questi films posseggono una notevole forza contestatrice sovrastrutturale, in quanto propongono una efficace alternativa alla cultura borghese, facendo intravedere una soluzione metodologica a tutti coloro che intendono, facendo del cinema, mettersi al di fuori degli apparati condizionanti del cinema commerciale, per creare una « zona opera-

tiva » sempre più forte in grado di contestare la macchina dell'industria. I contenuti di molti films underground consistono nell'analisi del comportamento ipotetico dell'individuo-autore nei confronti sia della realtà più intima (lo « spazio interno » esaminato a livello molecolare) sia dell'inserimento nella realtà sociale della tolleranza repressiva, con le sue contraddizioni ecc. Tutto questo si presta a una valutazione politica forse imprecisa e problematica, ma forse estremamente viva, e per la ricerca di nuove tematiche, e come base tattica e banco di prova per maturare collettivamente in vista di un prossimo « balzo in avanti » politico. Noi consideriamo errata e rifiutiamo l'idea di un certo cinema che vuole cambiare la realtà attraverso lo schermo (idea tanto folle quanto quella di fare la rivoluzione « da artisti »), attribuendogli una chiara funzionalità politica di tipo strumentale. Storicamente il cinema essendo una sovrastruttura non può svolgere quella azione motrice che gli si vuole annettere, ma può solo svolgere una azione di parallelismo storico, lavorando nella realtà non per la realtà. L'unica possibilità che oggi ha il cinema di contribuire (molto parzialmente) al determinarsi di quelle particolari condizioni atte a scalzare il sistema borghese per instaurare la dittatura del proletariato, è quella che si formino dei « comitati esecutivi », svincolati dal cinema « in », che lavorino ad un cinema povero sì di mezzi, ma ricco di proposte e discussioni politiche in grado di compiere una azione maieutica nei riguardi della coscienza di classe: il cinema didattico (di cui abbiamo avuto per il momento — in Italia — solo serissime e numerose teorizzazioni) deve cercare la sua vera connotazione al di fuori della autolimitazione programmatica ad un messaggio certamente persuasivo, ma anche privo di possibilità dialettiche. Pensiamo che il filmmaker, che voglia lavorare in questa direzione, seppure individualmente, debba rinunciare ad un contenuto « poetico » nei suoi films, per individuare, in riferimento a nuovi contenuti di violenza, di critica e di proposta politica, un linguaggio che abolisca la tradizionale passività del destinatario. Ciò che soprattutto conta e deve prevalere è l'azione politica diretta, è solo qui (nella struttura) che l'opposizione e il dissenso, al di fuori delle vuote parole, si concretizzano (esempio significativo, è il caso di alcuni filmmakers americani che hanno abbandonato il cinema per fare solo più un lavoro di militanza politica. L'arte non è rivoluzione, ma la rivoluzione è arte).

Per quanto riguarda le caratteristiche qualitative e quantitative del pubblico, e il rapporto che con esso viene a stabilirsi, la scelta del cinema underground è necessariamente, se non nelle intenzioni, di fatto limitativa. La scarsa affinità, più apparente che reale, tematica e linguistica tra i films underground e i problemi del contadino e dell'operaio, non è la causa principale delle difficoltà esistenti nel dialogo tra autore e pubblico « popolare », ma sta nell'abbandono dei codici tradizionalmente imposti dalla cultura, o sottocultura, imperialistica-borghese. Non è possibile essere intellettualmente liberi, se non in apparenza, in una società repressiva e carceraria come quella italiana.

Per determinare il « che fare » più immediato, è importante dire che data la disponibilità all'azione, tout court, che può essere di gruppi

appartenenti alla CCI o al MS, la soluzione del « momento di mezzo » (il momento di inizio del futuro), dipenderà oltre che dalla validità dell'informazione politica o della demistificazione, contenute in ciascun film, dall'esercizio all'invenzione e creazione, come unica via per risolvere i problemi di un completo ristrutturamento della realtà.

— La redazione di *Ombre elettriche* (Renato Dogliani, Emanuele Centazzo, Mario Ferrero, Laura Fiori, Piero Gilardi, Sergio Sarri — dicembre 1968)

Curioso proposito, ristrutturare la realtà. Se mai denunceremo certe pseudostrutture, ma nei limiti d'un discorso a senso unico che spesso stona, come nell'oscillazione del gruppo torinese fra mitra e anfetamina, mezzi meccanici che cambiano ben poco. È vero che questi conati si spiegano se si tiene presente l'anelito romantico verso il 'nuovo'. Ma Baudelaire presentava ironicamente la sua condizione come malattia, segnale d'altro. Gli intellettuali meno sottili della fin de siècle *attuale si trasferiscono senz'altro nell'oggettività, lasciando ad altri l'incombenza di collocarli nel limbo del pensiero borghese, con le sue idee 'progressive', il suo complesso d'impotenza e relativi atti eroici e gratuiti, le sue buone intenzioni, il suo fiuto per l'irrilevante, soprattutto con le sue* idee. *In realtà, come accenna Sartre, l'artista non può non aspirare alla mirabile condizione della mente di Henry James, che, come disse T. S. Eliot, non era turbata da alcuna idea. A lui, come al mistico di Wittgenstein, non importa* come *il mondo è, ma il* fatto *che esso è* (Nicht *wie* die Welt ist, ist das Mystische, sondern *dass* sie ist — Tractatus, *6. 44*).
L'editoriale riportato sopra ha un suo senso tattico in quanto lascia aperta ogni possibilità futura, anche se a prezzo di equivoci (in fondo anche la distinzione fra cinema di consumo e 'underground' è alquanto di comodo: ci sono, alla Wilde, solo film belli e brutti). Veniamo dunque ai dati (non molti) reperibili sui film prodotti dal gruppo.

I film di **EMANUELE CENTAZZO** *sono operazioni perfettamente figurative.*
Nel presentare le schede dei miei ultimi films voglio precisare che essi sono stati realizzati partendo dai risultati di attigue richerche da me condotte, con tecniche figurative tradizionali, nell'intento di definire e visualizzare un esatto concetto di « convenzionato » e di rivalutarne la univoca ed essenziale funzione in ogni tipo di comunicazione logica o emotiva.

Queste esperienze, inserite nelle possibilità espressive di un continuo fluire acquistano una forma dinamica ed attiva che, al contrario di quella statica e passiva di un quadro, può coinvolgere lo spettatore — usufruitore intervenendo direttamente nel suo stesso momento temporale.

Topografia n. 1, n. 2, e *n. 3* (1968 8mm c m 16'+12'+12'). I films di questo gruppo sono semplici descrizioni di paesaggio dove la cinepresa filma diverse e differenti scene in più luoghi contemporaneamente. Queste sequenze vengono poi riproposte su un modulo di paesaggio « convenzionato » in cui le immagini si compenetrano continuamente frantumate e ricomposte. I paesaggi filmati diventano così un intarsio animato dove il logico realismo delle immagini è in continuo contrasto con l'imprevedibile artificialità della loro composizione. L'impossibilità di poter vedere completamente ogni singola immagine ripresa, essendone la visione costantemente alterata ed interrotta dalla interferenza di immagini estranee, spinge lo spettatore ad applicare inconsciamente la sua « immaginazione » nel tentativo di percepire e ricostruire la totalità dei vari paesaggi.

Repertorio di un giorno qualunque (1968 8mm c m 20'). È il memoriale

filmato di un giorno di vacanza, un giorno qualsiasi, proiettato su uno schermo regolato in molte sezioni. Un tentativo di ricupero totale di comuni situazioni/immagini, prive di retorica e perciò umili nella loro oggettiva quotidianità, situazioni e immagini destinate altrimenti a perdersi senza lasciare traccia nell'enfasi piena d'ombra dei ricordi. E sono il mare-collina-nuotatore-ragazzo-sorriso-sassi a formare un inventario di centinaia di comuni immagini, affiancate, compresse e registrate.
Ed è la contemporaneità di trenta differenti situazioni che esplode ordinata a saturare lo spazio di immagini, mentre lo stacco delle sequenze lo fa pulsare il respiro di un mosaico.

I due film di **RENATO DOGLIANI** *che conosco sono legati all'esperienza allucinogena. In uno* (Lei in) *la protagonista è vista dall'esterno, nell'altro,* Mescal, *si ha solo una soggettiva presumibilmente mescalinizzata, abbastanza intensa: una radura con alcuni alberi, e questo è tutto. Non ho visto il film della scheda seguente, ma la descrizione che ne dà Dogliani è sufficientemente precisa.*
Impatto le barriere monocromatiche dei soliti derivati organici del carbonio amalgamati innaturalmente e seriosamente artificiosi del *Sunset Pink* (come del resto nel '50 indumenti occhiali auto biancheria tende tappeti vagoni ferroviari) ecc. Si ficcano le falangi disidratate nelle punizioni autoinflitteci e si verificano con perplessità ambigui (e sensorialmente piacevoli) sintomi di luce ereditata. L'immagine dissociata dal morbo alla quale non crediamo perché non sappiamo credere ci suggerisce: è l'ora della preanalisi non-critica-non-scientifica di neo-profani evirati di proprio pugno, dotati di cornee addizionali. Si riflettono in noi: un ovattato stravolgimento-raggelato per oltrepassare la barriera di vomito instintuale.
Ecco le implicazioni del non-recupero.
Film epigramma di 5'/8mm./colore/sonoro magn. su nastro separato senza personaggi con un paesaggio di cartone colorato. Costruito e girato in poche ore.

Di **MARIO FERRERO**, *il film-maker più rappresentativo del gruppo, è ricordato un film del 1964-65,* Transfert Diary *(s8 c m 20': « il film tratta del rapporto* esistente tra il ricordo degli oggetti e la loro vera identità: la fase analitica di alcuni istanti-chiave nella dimensione della memoria »). *Il film con il quale Ferrero 'entrò' nella CCI,* Paillard 16, *è un 'interno con figura'. Di questa, a quanto ricordo, il sesso rimane indeterminato. È un corpo scoria, visto sempre molto da vicino, confuso fra le coltri, sporco, in senso metaforico.*

Prima di inizare *Paillard 16* (1967 16mm bn m 28') avevo avuto un problema, se così si può dire, assillante: la possibilità di recuperare attraverso la pellicola impressionata alcuni istanti autobiografici-quotidiani tali da darmi un continuum filmico per delle azioni-modello.
La completa soggettività delle situazioni rispetto al calcolo matematico della posizione della cinepresa mi ha permesso di sviluppare in parte la mia idea. Il film è una ricostruzione interna del moto-quite quotidiano, per cui il pattern filmico dell'agire rimane spezzato e quindi aritmico. Il montaggio essendo stato escluso dal calcolo delle possibilità, i personaggi diventano essenzialmente « oggetti cinetici » non coscienti (o non visti), che posti di fronte alla macchina hanno le stesse possibilità di non-azione della medesima.
L'interesse principale è stato quello di scoprire, in questo modo, attraverso la causalità dei gesti e la programmazione, un rapporto di tipo dualistico (esistente allo stato larvale) tra il momento statico del fuori campo e l'attimo-pri-

ma-della ripresa, per ottenere così la tensione necessaria al dipanarsi del ricordo-memoria e la presa di coscienza immediata.
Il film pertanto è intercalato da ampi spazi di bui e di luci e da immagini fisse che servono come stasi ritmica costante per permettere il continuo fluire dei personaggi e dei loro rapporti che rimangono essenzialmente ambigui: il coordinamento delle immagini avviene tramite il personaggio femminile che rimane l'unica presenza reale del film.

Sempre nel '67 Ferrero produsse Luci *(8mm bn sm 12':* « La camera è fissa. Davanti all'obbiettivo l'uomo agita ritmicamente due lampade, all'inizio rabbiosamente, per terminare immobile. Un film sulla dissociazione microemotiva. Attore: Franco Bodini) *e* But me no buts *(16mm bn m 35':* « L'idea originaria era comandare completamente ogni movimento degli artisti e privarli così della loro vitalità. Avevo in questo modo l'intenzione di tagliare e scegliere, accorciando così i tempi, l'immagine statica di una persona che prende la droga e si suicida. Il film si basa sulla sua drammatica comicità, dove l'ironia appare ancora più evidente a causa dell'ambiente del vizio »). *Del 1968 sono due brevi, magistrali, film, in cui Ferrero si rivela grande umorista. In* Spettacolo *(16mm c m 9') egli muore spassosamente sulla scena, dietro ad una giovane seminuda armata di un piccolo fallo argenteo, e lo spazio quasi fisso dello 'spettacolo' si rivela con un nitore eisensteiniano. In* Michelangelo andrà all'inferno *(16mm c sm 10')* « l'allucinazione anfetaminica e lo 'shock' sono gli elementi catalizzatori; la percezione rimane entimematica, i gesti osceni della donna sono gesti esistenziali ». *Del film esisteva una sola copia, andata distrutta per l'interesse eccessivo dei noleggiatori nei « gesti osceni ». Si riporta, a salutare Mario Ferrero, parte d'un suo aggrovigliato testo del 68,* WEEK END E LA REALTA' SERIGRAFICA.

e fu il Vero-sapore alla menta di sistemi ammonticchiati per (le) votazioni di caste racchiuse da gusci di ostriche invernali che si trovano scoperte e saporite nelle scatole borghesi del sistema in via di estinzione per tali negligenze astute fino all'aspro contorno di filari di prugneconfort deformato (prugne che si spaccano con il coltello della Pazienza/Violenza) imprendibili in mano a coloro che sanno usarlo aperto al necrologio di Olimpo da cui ci separano mille anni di sofferenza feroce per segnare il passo di fronte alle cosmogonie della ricerca scientifica più sgangherata che ci precede senza accorgersi del nostro lento movimento con cui procediamo tra l'ipertricosi del loro codice (uno spettacolo, così inizia, sulla strada misurata dal fonometro, un lavoro/ esecuzione che continua a mimetizzarsi dietro le pareti traslucide come non aver mai una visione Completa del Fare, nell'iperstesia del basta! Bruciate i libri di storia (Arte) non esponetevi alla lotta in favore dell'omicida gerarchico, distruggete la cultura occidentale) ancora un tradimento subito passivamente dai gasteropodi che incensano i falsi miti (ora con l'esplosione caratteristica prendi il Pentotal e lo inietti fino in fondo nelle sue braccia) le false illusioni se si pensa al sufismo ascetico dell'islam e non è vero, come i sioux teton io non avvolgo trecce in panni di mussolina né pago con nhasìdik il valore della rivoluzione/distruzione rimanendo quindi tragicomici nel mondo buffo dei gonfianuvole per gli attimi di parole — li abbiamo capiti — e di corollari sul canto di orano rimane con le idee chiare separate da minimi particolari e il Romantico domina lo spazio al cloro slegandolo dall'inizio: attendiamo in piedi al solito angolo con i mothers in testa canticchiando con dioico sillabare d'afasia contratti sul limite del gradino per non cadere, e il tram che ci sfiora senza che qualcuno scenda, fino a quando lo s'intravede di lontano a zoppicare tenendo la mano nella tasca a sinistra con la strada che pro-

cede di fianco (invertita) si avvicina a saltelli distanziati poco distante dallo spigolo della casa e prima di accennare alla narcosi psicagogica piega ritmicamente il piede con un'interessante traccia sul labbro inferiore tristemente pubico modifica lo Spigolo/Vertice (in un cimitero coperto di vasi metallici) che c'intrattiene dalle parole e si ride non pensando al dopo (bisogna farla finita, troncare i rapporti, non scrivere, non telefonare) accenno fischiettando a mother love mentre il pianoforte e i giocattoli luminosi si dimenticano per tempo e poi ai fresh cream — arriviamo alla piazza e un movimento ci sfugge come moneta di perla (alt superiamo tre ore) il negro ride masticando, si saluta il sig. F (lui non crede che sia possibile ingannare il POPOLO) e finisce con le terrazze di amianto illuminate dal basso in un set dove Theda Bara con piume di struzzo si trascina stanca in mezzo a un corteo di Servitù biancarossa che si frantuma al primo lampo di buio e le luci survoltano sui 3000 watt rimane lei con gli occhi sbarrati dall'atropina come ieri giorno otto eravamo io lui e d. dice: siamo in una enorme stanza-prato dove affluisce incessantemente una folla di individui poi all'istante appare un gelatinoso methamorpho accolto da applausi scroscianti emanante da un'apertura ventrale fetido piscio che gli cola lungo le gambe, mentre noi tentiamo di fuggire e con fari illuminiamo pteropodi dal lungo collo che volteggiano sul grand canyon e sul fondo valle warner baxter a eldorado in nero fiammante si distrae con le lampade che si spengono (riaccendetele) al suono di drums dei velvet con il sogno america nella mente (burn baby burn) l'america dei marvel e dello sbaciucchio sul vetro televisivo di fred astaire impellicciato sotto la neve che cade dai tubi tesi con il bianco che rifulge in miriadi di stelle d'argento (e mi alzo colpito o tutti affetti da psoriasi, sì rossi per tutta la vita è questo che dobbiamo espellere) si ritorna alla lucidità e alla tradizione del racconto che ci sorprende mentre suonano alla porta e mi si concede un'intervista registrata in modo negligente (hammett estrasse il mitra e incominciò a sparare) carica di assenze con i COMPAGNI usciti dal sottobosco. Le finestre si socchiudono da sole frattanto la pseudoestesia cerebrale si confonde con il lamento di sanjust in Velluto da Sera e di tratto ci alziamo dal divano per dire conosco la VERITA' e si sorseggia senza spiegazioni una tuborg comperata sotto casa (apri la porta con mani sudate e corrose dall'acido ascorbico ed estrai dalla giacca la chiave per un ascensore rumoroso tra lo sbattere delle ante si consuma nelle dita la prima sigaretta del viaggio (eros e tempodex) e la porta la chiudi a gola infilando nella serratura il Dito che la fa scattare continuando a combattere la logoclonia con i capelli ravviati di fresco accendo la luce primaria e sento l'areomoto nella stanza) conclusione peripatetica vicino all'acqua con i documenti in un'altra città è tempo del diavoletto stocastico di maxwell e consolidiamo l'impotenza rivoluzionaria (non a caso l'essere piccolo e avere inclinazioni al capo) non produrre più, arrestare la macchina dell'intelligenza, bruciare immobili i simboli del potere, nell'analisi reiterata della Società colma di ogni sopraffazione quando invece la testa in furia di barricate giallo-verdi per non capire per dimenticare vivendo nell'inazione perenne (incominciare a disporre di ordini di guerriglia anche nei caffè) contraddetti dal muoversi rapido e preciso in una proiezione da orgasmo (saper dire son anni duturi): come conoscere il vero precipitandosi al telefono per comunicare abbiamo finito di concedergli la nostra Voce, prima si era ancora sicuri di essere fotofobi per collezionismo, adesso è cambiato tutto — gli errori si pagano cari — e racconta una via ingombra di auto e passanti con un pigiama addosso e il gonfiore accertato passeggio in mezzo a persone vocianti il sì distorto accanto a una vetrina che sfolgora (fotofobo ha ripetuto) per accertarsene meglio spegne contro il cristallo riuscendo a stento a far esplodere il colpo, oppure giungere di sorpresa e sorprendere con tono acuto di rimprovero gli Spaccia-

tori in una calma di sogno conquistando il rumore che scompare e i Jefferson dilagano al mattino tra l'ingoio generale... (una rabbia che si smorza con la grafomania cinematografica per cadere in personalismi estetizzanti dove l'ananke prevale negativamente e il super-io si contraddice tentando di ricuperare il suo momento favorevole per trasferirsi in una regione piena di contrasti biochimici singenetica dove l'es si logora in sfibranti duelli nervosi camuffandosi ingegnosamente riesce ad evitare i più accesi contrasti mesologici) come ascoltare le musiche slabbrate su registratori ad alta tensione — arabia metallica, sciopen, lawrence (om mani padme hum è il canto che s'innalza dai cuori inneggianti a zonkapà — andare in thailandia e vivere con cento lire al giorno) di hagg nella parigi bellissima a metà o il dialetto di pekin a 5 toni importato meraviglioso fiore sul rosso delle vesti di sanaa la più bella, bisbigliato dall'arabo dolce mentre sul lago kukunor sfilano le truppe del kuo-min-tang, porpora sulle bandiere psico-fisiologiche con sulla cima le teste del budda.

Vostok (**1968** 8mm bn & c sm 15') — *scrive* **SERGIO SARRI** — è un film prefabbricato. Ho in mano del materiale girato in momenti e situazioni completamente differenti. Una luce che si accende e si spegne regolarmente. Un « Umano » sovrapposto a elementi tecnicistici. Computers. Un interno completamente asettico. Su tutto la presenza incombente del Vostok.
Sensazione di disagio — desiderio di partecipare, come uomo. La prima sensazione ricevuta — la più forte.
Alterno il tutto in sequenze « a scalare ». La mia energia realizzatrice viene convogliata completamente nel lavoro di « comporre » il film. Con materiale preesistente. Il film non è stato pensato. Non è stato sceneggiato. Non è stato interpretato. Non è stato diretto. Il film è stato « realizzato ». Il film è stato creato « dopo ».
Il commento sonoro è un brano di Donizetti.

LUCA PATELLA
LU' CAPA TELLA

Proprio da Patella, che dovrebbe essere 'pittore' o comunque ricercatore non esclusivamente interessato al film, provengono alcune delle indicazioni più attuali e intelligenti sulle possibilità che il cinema indipendente s'appresta ad investigare. In primo luogo la sua è un'ipotesi di discorso unitario, ininterrotto, che copre tutto il periodo dell'esperienza descritta in queste pagine: una continuità che non a tutti riesce di perseguire, date le difficoltà del confronto che occorre sempre stabilire con le 'ultime notizie'. Poeta, pittore e film-maker immagino si trovino spesso a mal partito, con le loro notizie che per definizione non contano, a confronto con i titoli di prima pagina che riempiono il mondo di fatti. La minore educazione formale del film-maker, la posizione ambigua del mezzo che usa, può condurlo a confondere i due generi d'informazione: egli si sentirà impotente e quindi 'vorrà tutto'. Il pittore invece è soccorso da un'antica abitudine: accontentarsi di fatti o variazioni quasi impercettibili, ma mai banali e dunque in definitiva di grande portata. Si pensi a quell'eroe dell'understatement che è Klee, il quale, a quanto pare, disse di aver scelto la pittura anziché la musica (per la quale era altrettanto portato) perché la prima era un'arte scarsamente sviluppata. Così Patella, mentre si parlava di un novissimo cinema ed altro, produceva senza commozione apparente le sue prime opere cinematografiche, piene di cose misteriose semoventi: paesaggi cittadini abitati dal fish-eye, ombre, automobili, fino al « paesaggio visto in un occhio » di Terra animata. *Ma queste opere dichiaratamente figurative preludono a cose maggiori assai felici, come mi pare siano* SKMP2 *ed il film attualmente in lavorazione. Qui la figurazione rivela inaspettate possibilità narrative, sorrette da una simpatica vena ironica.* First things first: *Patella prima impara a camminare, quindi anche a parlare; e visto che la fondazione di possibilità di discorso è ciò che ci preme, il suo contributo mi sembra importante. Nel suo mondo tutto è in movimento, ogni parola ha più d'un senso ed assume varie forme, è impossibile fissarla: ma ogni mutamento porta con sé una quantità precisa d'informazione. Simili i suoi personaggi, emblematici o anche capitati lì per caso, con nomi e abitazioni e città un po' fantastiche ed un po' vere; ma che qualche miracolo (e non l'insensibilità) ha salvato dall'orrore.*

In primo topo, in primo 'luogo', cioè; o in primo tropo: vi do dei dati, ancora non dati, sul film, che sto attualmente terminando. Il titolo è:

Luca Patella
Lu' capa tella
Film; 16mm.; colore e B.N.; oltre 90' di proiezione; fotografia, montaggio, testi di (e su) Luca Patella; suoni di Alvin Curran. //
Dissolvenze: / lui, Luca, sceglie telline / patelle / perle / per le / creazioni & documentazioni di Luca Patella. /
'Materiali', e invece 'psico dati': del 67-73 / anche se, nonfreudianamente, credo alla socioformazione. / semi o logie: fra parola, immagine e movimento / mo' vi metto nei porti / acque / fresche / oggi viaggio a ritroso / vi aggio a ritroso / c'è er vello nel librocervello / o stile men tale, o se si vo' / ostile mentale ossessivo / noia / gioia / con: Carlo Cecchi, Marino Masè, Luca Patella / partecipazioni straordinarie: G.C. Argan, R. Barilli, F. Menna, ecc.

Eccovi, come al solito [in Luca], di fronte a idee complesse, che negano la semplicità univoca, incapace di cogliere e trasformare la globalità dialettica del mondo, fatto concretamente dall'uomo: dalla Storia, all'Azione! Un riaddentrarsi nella dimensione filmica, che, negli ultimi 3-4 anni, Luca aveva visto con una certa prevenzione, per la ridondanza di immagine sensitiva. Il suo lavoro si era infatti articolato in 'libri' ('Io sono qui / Avventure & Cultura'; 'Atlante speciale di Luca Patella'; 'Gazzette ufficiali di L.P.') e 'analisi proiettive in atto' (dimostrazioni e coinvolgimenti in pubblico). Il pre sente film si inserisce ora nella precedente gamma di 'uscite'. Lavori di questo genere, in particolare il film, che comporta anche un livello di lettura spettacolare e 'narrativo' (narratività, che, nella 'analisi di psico vita' era esplicitamente usata a fini di 'test') rischiano, con le loro plurisignificazioni, di sembrare troppo poco razionali, e, forse, ... fuori tempo. Credo invece che le analisi semplificate e 'indicative' siano primi approcci e problemi oggi piuttosto scaduti. I miei films del '64-'67, per esempio, prescindevano in assoluto dall' 'uso' di qualsiasi dimensione narrativa e si ponevano come analisi e proposte strutturali, linguistiche e di comportamenti. Ora, affrontando i rischi apparenti connessi, Luca Patella / Lu' capa tella rifugge dall'andare rigoristicamente 'in bianco', e affronta dimensioni non censurate dell'Immaginazione iperconnotativa (il vecchio Jung retrivo, ci rientra di straforo, con i primari: Adler, Marx, ecc.), in un coinvolgimento globale, che rappresenta un'analisi del creativo e del sociale, sempre a radice linguistica, psicologica-sociale, politica! (rivisitazioni del mio lavoro, scorrazzamenti, azioni: dichiarazione sull'arte — sì, sulla realtà!), rifuggendo da osservazioni antidialettiche, antirapportative, rudimentali (proprie di certo marxismo falsato, di certa paleopsicologia — della mentalità borghese, grettamente meccanicista, dall'800, ...dal '500).

Credere (anche con finti presupposti contestativi) ad un'oggettività sociale non creata e connotata, ma 'data', meccanicisticamente: è non voler sapere che, in quanto tale, essa è data dal Potere!

Questo film è, sostanzialmente, analisi in atto, anche nel parlato off, teorizzante. Aspetti ancor più ideologico-scoperti sono poi riservati agli altri mezzi espressivi nominati. *Luca Patella / Lu' capa tella* è messa a punto di struttura cinematografica (casuale, e molto pensata e montata: ma non secondo legami falsi e autoritari; anzi: continue associazioni connotative (... feedback, non flashback). Dissolvenze trasformative trasformazionali: tempo della ... diasincronia).

Il film *L.P. / L.C.T.* è anche performance, documentazione, analisi critica, viaggio in simboli plurisignificanti trasformativi, e creazione!

Ora passo a riportarvi pagine della *Gazzetta ufficiale di Luca Patella* n. 1 (edizioni: « laboratorio-lezioni di Luca Patella », marzo 1972). In quanto: a) questa Gazzetta si occupa della « Analisi di psico vita », un mezzo paracinematografico, di spettacolo-analisi-critica in pubblico, da me usato negli anni '70-'72: una struttura che vuol essere precisa e creativa, e, allo stesso tempo, coinvolgente ed aperta (ho realizzato, in seguito, altre « analisi proiettive in atto », differenti sul piano tec-

nico, e criticamente anche più esplicite: in senso linguistico, psicosociologico e politico). b) oltre a ciò: questa Gazzetta riporta dati riguardanti i miei precedenti cinematografici, e di altre tecniche: precedenti artistici, di ordine ideologico e concettuale.

GAZZETTA UFFICIALE DI LUCA PATELLA

« ANALISI DI PSICO VITA »: REATTIVO DI COINVOLGIMENTO INTERCULTURALE, PSICOLOGICO, ecc.

Il laboratorio di analisi di psico vita è un procedimento di intervento e di relazione, messo a punto da Luca Patella nel '69-'70 e presentato nel '71 a Milano e nel '72 a Roma. Un metodo estrapolato in parte dall'autotest del suo « libro » (vedi avanti). Un test che vuol operare un coinvolgimento interculturale e extra-« culturale » di ricercatori provenienti da campi diversi. L'Analisi di psico vita, o Analisi attualizzata, è tecnicamente strutturata (come spunto iniziale) per mezzo di proiezioni in dissolvenze variabili, mediante un apparecchio costruito e manovrato dall'autore.

DINAMICA DELLO SVOLGIMENTO

In questo laboratorio in atto, un prepresentatore fornisce brevi dati tecnici; subito dopo, L.P. espone a voce una sequela di fatti apparentemente narrativi e ironici. Comincia poi la proiezione (in grandi dimensioni) serenamente musicata, e composta di immagini, grafici e parole (concetti) trasformazionali, che mutano uno nell'altro in tempi diversi, anche lentissimi. In corrispondenza di alcuni grafici (fondamentalmente tre) che puntualizzano la situazione in esame, la proiezione si fissa. Il grafico viene dettagliatamente spiegato da L.P., con una canna. L'intervento creativo, critico, ideologico e psico-collettivo dei ricercatori è previsto come integrazione e ampliamento delle proposte o della struttura, in tutti i sensi (anche contestativi).

I principali temi analizzati sono:

a) l'allevamento al potere, nel borgo della Sgurgola (ambito della realtà psicosociale, politica, ecc.).

b) La « Sfera » dei dinamismi creativi di Montefollonico, aperta dallo psicologico al cosmico (ambito della cultura: totalità e fragilità).

c) Tornare da capo a fare i conti ancor più radicalmente: la formazione e deformazione in famiglia (Nora Nera è stata uccisa).

La dimensione narrativa, assente in lavori precedenti, è in questo usata per fini di test e di non-limite. Gli spunti ideologici di partenza hanno volontariamente un'angolazione antiretorica, intesa come analisi dal concreto. L'alleggerimento di immagine sinergica e spettacolare coinvolgente non vuole affatto pregiudicare la serietà della ricerca, concepita al di là dei tabù settoriali artistici, scientifici o altro, e in senso invece: globale, pratico, anticonvenzionale.

ALCUNI TESTI DEL TEST

Il grafico mental-sinergico qui presentato (che fa parte dell'Analisi di p.v. e del « libro ») puntualizza una situazione del tipo: Montefollonico (e in parte Sgurgola). Esso dà una prima formulazione di un problema: la relazione fra: « RAZIONALITA', CREATIVITA' e OSSESSIONE ».

Si osserva nel senso di lettura della pagina:

In — 1 — è premessa e sintetizzata, fra parentesi (tonda) una formazione positiva della personalità.

In — 2 —: una rottura del precedente sviluppo e la conseguente deformazione nevrotica, di un certo tipo protettivo.

[Nella parentesi quadra è contrapposto un altro genere di sviluppo, più istin-

Grafico funzionale di un problema (dinamica di fatti, di idee)

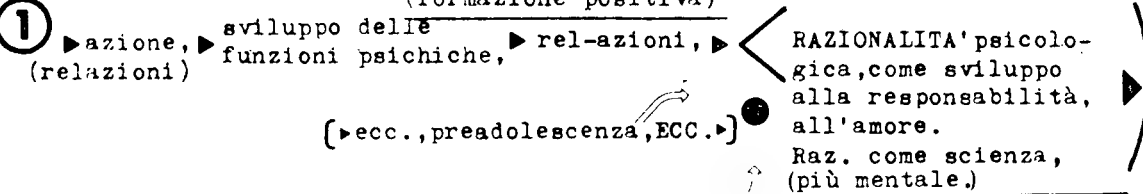
soggetto (1ª formulazione semplificata) : FORMAZIONE nevrotica del "gruppo": RAZIONALITA' CREATIVITA' OSSESSIONE. (visione naturalmente parziale—) (•)

AMBIENTE psico-socio ;(micro-macro)

---

① ▶azione, (relazioni) ▶ sviluppo delle funzioni psichiche, ▶ rel-azioni, ▶ (formazione positiva) RAZIONALITA' psicologica, come sviluppo alla responsabilità, all'amore. Raz. come scienza, (più mentale.) ▶

[▶ecc., preadolescenza, ECC.▶] ●

---

② (formazione nevrotica; rottura o deformaz. dello sviluppo)

sviluppo deformato, da realtà psicosociologica familiare negativa (–)
mancato scontro con realtà umana (da eccesso di protezione, cattura familiare, ecc.) realtà sociale negativa (–). ▶...

[–(in contrapposizione alla non menzionata formazione, nel seno incestuoso, ma socializzato (e quindi accetto e non sentito negativamente), della tradizione del proprio ambiente, che fornisce energia umana (cf. personaggi di vita paesana di Sgurgolia, che si fanno, da braccianti, borghesi e politici intrallazzanti). Qui si trova, di positivo (+), la creatività (psicologica umana; ma di (–), l'incestuosità; la mancanza di originalità; la staticità nel senso dell'azione storica politica passiva.).–]

insicurezza autismo ▶ — incesto con se stessi (–)

aggressività, socialmente negata. (invece nell'incesto col clan: aggress. mafiosa.) →

RAZIONALITA' (+) (ecc. necessaria; residua; tras-def-ormata; autentica. ● ①

⇄ conoscienza (+) ↔ (+) (–) ossessione, come approfondimento scientifico.

ossessione, come magia nevrotica, da insicurezza e impotenza. (colpa) (–)

razionalizzazione, come mascheratura del vero (distorsione dei dati, tautologia, ecc.) (–) per scaricare peso realtà apparentemente a proprio favore.

(±) creatività, come protesta da disadattamento.

creatività, come azione morale (+)

...ECC.

superamento sbagliato, della razionalizzazione, come sfocio sensitivo arazionale (–) (collegamento con vita sgurgoliana o cittadino-borghese. azione incestuoso-familiare.

(anche arte cultura?!) ↕

---

① SFORZO DI VITA, razionale e istintiva, non meditata, per riallacciarsi allo sviluppo troncato ●
① AZIONE per la trasformazione psicologica e per la trasformazione sociale ▶▶

(⇄ = coesistenza delle 2 forme (tautomeria) = intercambiabilità.
↔ = esistenza di una forma intermedia o ibrida, che possiede le caratteristiche dei vari stati indicativamente formulati. (risonanza).)

tivamente raticato nel proprio ambiente, ma deleteriamente aculturale.
Infine, riallacciandosi a — 2 —, si schematizza la dinamica della relazione tra i contenuti proposti (razionalità-creativa-ossessione) nelle loro svariate accezioni ed eccezioni. Essa è indicata da simboli provenienti dalla teoria della « risonanza elettronica » (da me studiata nel '52-'55).
Un superamento dei freni a questa dinamica è proposto in: — ! —.
Il tono del grafico (realizzato nel '70) è un po' limitativo e pessimista (eccetto l'Ecc. a sinistra) nei riguardi dell'azione artistica e culturale. Altrove il problema è rianalizzato.

L.P. (all'inizio dell'Analisi di psico vita):
« Noi siamo qui. Io ho portato una documentazione (colorata e particolareggiata in parte) dei fatti, dinamismi, luoghi e persone da me registrati, ricercati e scientanalizzati.
Da questi dati si allargheranno gli interventi e l'indagine di psico-vita, o analisi attualizzata, o lezione fatta e da farsi (non da darsi) pluriproveniente, accentrata e diramante. La « tavola » è apparecchiata; non « preparata ».
Prima di tutto, si tratta quindi di fare il punto su tutti i punti, riguardanti i dati appunto, che proietterò fra poco, in dissolvenze musicali musicate.
Dico... praticamente, lui e anche lei; io, Lura e Cosa, siamo saliti, come al solito, o scesi allegri, al paesello di Sgurgola.
Làllalà, là lavoriamo. C'è un centro, una periferia, un Istituto, che hanno formato lassù in alto, ed altri deformato. Un Istituto di psicovita, dove Lura sta mettendo a punto tecniche per esempio di « graficizzazione aerea ». Di condensazione cioè ed elaborazione di psico-dati, pensati e poi visti a mezz'aria, dove possono essere intercapiti e trasformati.
Alla Sgurgola si lavora... bene; ci sono collaboratori e ancor di più scollaboratori. Mamma! ma: praticamente, vi si pratica l'allevamento al potere. Qui vedremo un grafico, nella polvere di proiezione. E il Primo Punto da analizzare è questa « messa a fuoco della aggressività del borgo borg della Sgurg, della Sgurgola », dove si alleva al potere.
Anche sull'erba, sotto un fico, nel podere a primavera, non si sta in pace. Non importa un fico secco a quelli, della ricerca o della tricerca.
E allora, Lura e Cosa: cosa fanno? Partono: escono dal cancello, imboccano la stradetta di terra battuta marroncina, fiori parlanti, odore di pesci in fiore...: pescono e via! via in ferrovia, per una via secondaria, per non aver l'aria di aver fretta. Un'aria frizzante, mattutina. E guardavamo fuggire asini terre tempo: un tempo splendido. In treno. In 3 no, in 2: 2 soli sopra le nostre teste, splendenti. Due soli in treno, due soli in cielo. Insomma, in tre no, eravamo in due e arrivammo in uno... spazio a bel tempo costante. Sul cocuzzolo di Montefollonico c'è un centro, anzi una Sfera (dei dinamismi creativi) biconcava verso l'esterno, aperta a tutto, coperta da un cielo artificiale apribile magari sull'infinito. Là, il vecchio Gigi San ed altri, lavorano dallo psicologico al cosmico. Lì doveva esserci Harry Sulligers, Carl Rogisan, Harry Stack Sullivan, per un corso di corsa, con il suo cane permaloso. Importanti per le loro tecniche.
A Montefolle, nei cieli, si vedono volare pietre dure; si grida: Pss! Eéhii!, perché parlano, e fanno parlare, se cadono in testa.
D'Estate è Inverno, con i ghiaccioli come moccolotti, il solleone puzzolente. Si vedono nell'aria grafici aerei; si spostano mondi (di vivere?). Gigi San lavora su Nubecula Senior, per cancellarne la troppa nuvolarità ossessiva iperrazionalizzante, perché in tutte le sfere tutto sia più globale. Embé? Ebbéh va bene, però il pericolo è quello di essere troppo su per i peri.
E qui appunto, questo di Montefololnico è il *secondo punto.*

Ma ai piedi del cocuzzolo, fuori del cupolone, c'è una famiglia Neri, che abita in una villetta villotta; no! Anzi, frazionata in più ville. Villa Nera e la casina Nera. ...Ragazzi allevati, non levati da questa famiglia, deformati sotto questo tetto; che cercano magari di star seduti fuori dal portone: campa Nello che l'erba..., oppure reagiscono per ragioni troppo endo, ecc.
Alla casina, è stata uccisa Nora Nera: trovata nuda e cruda, in un armadio rinascentemento: un bel pezzo..., ma morta da un pezzo!
Qui ci sarà forse da fare una investigazione sui moventi, sull'assassino (mènte? non ménte?) e sugli psico-socio-sentimenti neri e bianchi, magari.
E questo dei Neri veri può essere il *terzo punto.*
E, dopo i tre punti, due punti e a capo: continua; ma senza Capo, ma con capo e coda, mi raccomando!
Il tutto, per lo *sviluppo.* (pratico)
Ora passo a proiettare lo stato dei fatti: scusate! (e poi, magari, ci sarebbe da parlare anche del potere in sala. Dico: pubblico-investigatori...).
Vado a p...proiettare ».

L.P. '70

IO SONO QUI
LORO SONO QUI
IO SONO
IO SO NO
NON SÒO?
SÌ, SI SA CHE SO
NO: IO SO CHE SO
SÒ IO CHE SO
SO IO CHE SO!
CHESSO IO...

MA LA TRASFORMAZIONE PSICOLOGICA (SOCIO)
E COSÌ DUÙRA!
EHÈ: NON C'E' NIENTE DA FARE:
C'È SOLO DA FARLA!!

ALCUNI SINTETICOPRECEDENTI
« → 7 per es. ecc → »

Qui parlo un po', più che altro e per esempio, di 7 nuclei di problemi abbastanza unitariamente relazionati, da me posti e sviluppati in sviluppo, o 7 miei « metodi » (dettagliati in 9 dati inerenti) di differenti date.
— 1 — il film « Tre e basta » del 1965
— 2 — il film (o presenza azione) « Terra animata » '67
— 3 — Il film (o altra formulazione) « Piove! » del '67 (e '65)
— 4 — L'analisi di comportamento, ecc. « Camminare » del '67 (nel film « Intorno-fuori », o in un'azione, o in una proiezione animata)
— 4' — L'analisi « Stare al bar » del '67 (ibidem)
— 4'' — Le indicazioni delle « Sfere naturali », '68-'69
— 5 — Il libro di « Avventure & Cultura » « Io sono qui », '70-'72
— 6 — L'« Analisi di psico vita », '70 (o altre « lezioni »)
— 7 — Altri Reattivi mentali (Test Lüscher) '70 / I « Muri parlanti », '70 / La « Grammatica dissolvente ».

Per questo: noiosa-, forse, ma necessariamente, comincio col dire qualcosa sulla mia formazione: famiglia negativo intimista e creativa (risvolto negativo, e quindi con la sua semipositiva originalità, di una società negativa) attitudine

artistica da bambino, prestudî classici, studî scientifici (concezione chimica strutturale elettronica con Eugenio Riesz) psicologici (con Ernst Bernhard) Artistici! [per accenni a: insicurezza-cultura, v. — 1 — scheda di « Tre e basta »; e grafico: razionalità-creatività-ossessione.] Il peso retrivo di un atteggiamento parzialmente meccanicista positivista (e moralismi culturali inerenti) fra l'altro derivato da (e reattivo nei confronti di) mio padre (creatore di gran classe, che però, alle sue date, ha dovuto fare i conti, sul piano sociale, con l'indirizzarsi anche verso un ambito di ingegneria) per me, sia pure attraverso lotte interne, ha potuto più tardi alleggerirsi per mezzo di un alibi idealista (!?). Superato questo, il cammino è iniziato per vie più sciolte e nuove. Ma già al punto dell'alleggerimento, varî anni fa, mi sono dedicato più integralmente al lavoro artistico (rientrando anche in Italia dal Sud America, per soffe-insofferenza) sempre però sentendone la componente formale cattivante ma noiosa chiusa e quella sradicata socialmente. Sradicata non tanto nell'ambito dell'azione culturale, quanto in quello della presenza dell'individuo: non certo quindi perché conferissi priorità alla vita standard, ma per il psicosocio bisogno di avere una consistenza sociale. Al di là di questa necessità (debolezza: forza!) antiegoistica, che reagisce al profondo egoismo artistico e che cerca perciò di ribadire in primo luogo i valori dell'esistere solo nel contatto, sento una grande ed unica libertà di azione nel lavoro artistico concepito in trasformazione. Esso dovrebbe cedere, se fosse posto in assoluto, solo di fronte al sangue e alla nascita... (alla difesa reale del sentimento umano). Deve anzi agire per/da essi!

Come mondo di cultura attiva e programmatrice, il lavoro artistico ha una consistenza prioritaria e un respiro finalmente vero. La ricerca creativa si realizza in trasformazione. Lo sviluppo della ricerca non ha crisi, perché mi risulta la parte più facile del mio sviluppo.

Ecco: a proposito invece di difficoltà e durezza, torno a parlare della Consapevolezza Psicologica. Mi riferisco alla « Psicologia », non come interesse « particolare », ma come terreno della realtà (=umana)... dall'aprire gli occhi al chiuderli. Personalmente non ho cancellato del tutto ogni atteggiamento junghiano, ma ho dovuto assolutamente concretizzarli: fuori dai paleofreudismi dogmatici, mi ha interessato molto una linea che va da Adler a E. Fromm, per es., e di più al concreto H. Stack Sullivan. (Solo in parte seguo C. Rogers e, per quanto riguarda la mia esperienza di organizzazione e di insegnamento in una scuola di creatività e di cinema, altri atteggiamenti poco direttivi e di gruppo; poi, se mai, S. Arieti, quando ribadisce l'eclettismo attivo e il mentalismo. Ecc.).

Da Sullivan non credo certo che si debba trarre un atteggiamento ideologico alla lettera. Questo in realtà non è direttamente implicato nelle sue verifiche di psichiatria. Quello che mi interessa è l'analisi oggettiva dei dinamismi psicologici del rapporto interpersonale su base « culturale »: piattaforma non piatta con cui e da cui integrare (su altre basi troppo note per parlarne, e con apporto personale) una conoscenza e azione psicologica, sociale e politica. Il lavoro artistico, (anche) il mio, subisce un passaggio dalla Indicazione ad una teoria e azione per la Pratica. (Caduti alibi culturali settoriali, tutt'al più [àhii!] avremo a che fare con le difficoltà della propria [ECC.] psicosociologia!). Tutto questo nell'ambito del non percepire io differenze, già nelle tappe trasformative nominate (1-7) fra ricerca artistica, scientifica, o altro. È semplice: il problema è quello, mentale e pratico, della Comprensione e del Sentimento per l'Azione dell'umano sull'umano; e il lavoro (artistico) non può fare a meno di una *globalizzazione* del campo, e di una *praticizzazione* degli interventi: due termini che del resto, vengono a coincidere e si concretizzano in idee e fatti il più *ampiamente relazionati* possibile. Non approvo la istintività

nebulosa che spesso ancora vige: il bisogno di concretizzare primitivamente le concezioni in opere e azioni unicamente gustose e sensuose... Neppure mi soddisfano le parafrasi riduttive (spinte al limite) e a livello semicolto. Lavori paleoartistici del primo tipo, o non sostanziali del secondo, sono spesso manifestazioni psicosociali della tranquillità e carenza derivanti dal clima protettivo del potere della propria famiglia e del proprio clan. Personalmente sono contro queste tranquillità.

In linea generale, si può stabilire una equivalenza tra: A) il passaggio da un'arte « primitiva » della competenza sensibile esclusiva e riassuntiva, da una arte per la realtà umana; e B) la trasformazione di una conoscenza di vita ad uno stadio egoista-preadolescente (o materpaterna e di clan-psicosocio-protetto) in una esperienza del bisogno di dedizione umana: lo sviluppo più difficile! L'intervento artistico: non riduttivamente artistico settoriale, ma globale e concreto dell'uomo nel suo mondo, non deve avere sensi di inadeguatezza: al contrario: troppo c'è bisogno di attività, creatività e logica, per la trasformazione psicologica e sociale! E, sia pur parlando in termini così riassuntivi: che altro lavoro ci può essere nel mondo dell'uomo, se non quello che lotta contro la potenza e l'aggressività, e che è a favore dello sviluppo creativo e razionale?

Torno ora alla sequenza indicativa di lavori numerati, enumerati (i seguenti dati sono riassunti da cataloghi e schede pubblicati contemporaneamente ai lavori):

Ho realizzato dal 1964 una ventina di films. Il film « Tre e basta » era preceduto e affiancato da lavori fotografici, dal 1963 (foto, serie di diapositive, tele e grafica fotografica; Biennale di Venezia 1966). In questi lavori erano anticipati motivi che tratto in questa messa a punto (il « camminare », l'atteggiamento scientifico, ecc.). « Tre e basta » fece parte di una mia personale di proiezioni di films e diapositive, tenuta a Roma, presso la Calcografia Nazionale, e chiamata in più sensi dettagliatamente spiegati: « Senza peso ». Nel catalogo è contenuta una dichiarazione nella quale esprimo concetti sulla linea di quelli esposti precedentemente. L'atmosfera di questo primo tipo di ricerca ha particolarmente a che vedere con un'analisi razionale ma non razionalizzante! del (psicosocio!) « naturale ».

1. *Tre e basta.*

Un film che fa punto calibratamente sul problema dell'analisi del linguaggio e del suo sviluppo e scontro con il reale, e lo affronta in un ambito di: tradizione figurativa / scientificità / realtà psicosociologica. Il titolo significa: Tre possibilità di linguaggio e basta. Ma una didascalia subito risponde: « No! ». Quindi, dopo un'introduzione ironico-deformante dell'autore che filma e saluta, si propone la prima soluzione:

1ª L'« oggetto » ripreso sono le auto e i passanti nella città: filmati a colori e oggettivamente, senza interventi tecnici, ma nei riflessi complessizzanti di piccole porzioni di vetrine che riflettono la strada. Questo primo modo *« complesso-riflesso »*, che porta con sé la tradizione storica della immagine, viene proposto dapprima con accenni di panoramiche abbastanza tradizionali del mezzo cinematografico e della incultura giornalistica legata ad esso. In un secondo momento, con una inquadratura statica.

« Perché questi movimenti? » (di macchina cinematografica » e di immagine) dice una didascalia a doppio senso; e risponde: « I "movimenti" sono anche nevrosi! ». Cioè: i « movimenti » culturali sono anche limitazione (sia pure considerati nella relatività storica, hanno una componente di razionalizzazione, rassicurazione, ecc.). Fin qui la prima possibilità di linguaggio: tradizio-

nalmente mossa o complessa-riflessa; osservata fra incultura e ipercultura (« stile » e « critica » parzializzanti) dei linguaggi.
2ª Una lunga inquadratura fissa e bassa: *« oggettivo-statica »*, con solo un intervento restrittivo; filmata in bianco e nero. Le auto che passano sullo asfalto con una striscia bianca trasversale, tagliate nella metà superiore.
3ª La terza possibilità è quella *ironizzante-razionale* (o formale- precisa: dalla psicologia della forma e dall'informazione... alle forme della pubblicità! alla negazione e superamento di quest'ultima). Manca nel film una sequenza in cui si vedevano 5 forme-segnali blu (quasi stilizzazioni annullatrici successive di un pesce) passare sull'asfalto. Questa possibilità ironico-pungente in realtà si trova in interpunzioni di inquadrature di forme meccaniche che passano in animazione. Infine il cervello e l'occhio riprendono coraggio, nella ricerca di equilibrio fra immagine estetica-nuova-necessaria e realtà ampia e attiva. D'accordo al « No! » sopradetto, si smentisce il « basta » (una didascalia: « funzionalità positiva », precedentemente, aveva alluso al primo necessario superamento della nominata nevrosi irrazionale/iperrazionale, nel: funzionamento del rapporto e del mondo). Ora ci si occupa di uno sblocco più radicale e trasformativo: sguardi indicativi, razionali ma liberi, spaziano, virati in (calore) rosso.

2. *Terra animata.* Un'azione svolta da due personaggi umani indicativi (un uomo e una donna con competenza espressiva del corpo; vestiti ugualmente) su vasti campi arati di zolle uniformi. Progettata, filmata e fotografata da L. Patella, l'azione è stata ripetuta in due differenti occasioni. Il film propone una struttura; non problemi di immagine.
La ripetuta misurazione della terra, effettuata, sulle ampie distese dei campi, con una lunga fettuccia bianca tesa da mano a mano, a formare linee ed angoli che indicano gli andamenti della terra. La presa di contatto con la materia. I due compiono gesti e movenze indicative anche con il corpo: affiancati, capovolti, braccia alzate, inquadratura di piedi su materiali naturali. Brevi interventi di animazione razionalizzante di piccoli oggetti. Una giovane con un vestito specchiante e teso, in cui si riflette l'ambiente di zolle arate.
Azioni calibrate e programmate per osservazioni di comportamenti: a metà strada tra realtà e analisi in vitro. Un uomo indicativo cammina davanti ad una proiezione in sviluppo: realizzato al Teatro di Via Belsiana, Roma, con la partecipazione di Carlo Cecchi, '67. In un « ambiente proiettivo animato » (personale di L.P. alla Galleria l'Attico, '68): 400 immagini e scritte si susseguono automaticamente coprendo le pareti, raggruppate in complessi evolutivi (dalla 1ª alla 400ª), con un titolo scritto a grossi caratteri rossi fosforescenti sulla parte bassa del muro. Si propone così uno sviluppo di linguaggio e di significati che si ribalta nelle azioni osservazioni del « Camminare » (avanti e indietro in un camminamento ottenuto con un paletto e una fettuccia tesa; mentre un metronomo batte il tempo) e dello « Stare al bar » o « Bere ». Azioni che compie Paolo Graziosi, al richiamo di un segnale acustico e di indicazioni scritte luminose. Proiettato sul muro e sul tavolo presso il quale, è seduto l'uomo indicativo, il film animato — 3 — delle gocce molto ingrandite invade l'azione. In catalogo: una « dichiarazione estetico-pratica » un « didascalico-programma », uno schema grafico esplicativo, una dichiarazione sullo svolgimento con suggerimenti agli osservatori; varie foto.
Il film — 4 — parte invece da comportamenti effettuati in esterni, in maniera calibrata, ma libera. I films presentano naturalmente anche l'altro problema: quello della elaborazione del linguaggio del mezzo.

3. *Piove!*
Il film inizia con una scansione di schermo luminoso e a momenti buio. poi fatto interamente di gocce d'acqua che cadono (per lo più in precisa animazione) su un fondo neutro; alternate alle bolle che si formano sulla superficie di una bibita gassata, in un bicchiere (dettaglio molto grande visto dall'alto). È in causa anche un confronto semiologico: segno e senso; oggetto e soggetto. A volte si compone e scompone una scritta: « Piove! » e « a cura di Luca Patella ». Il film è realizzato per essere messo in rapporto con il comportamento reale dello « Stare al bar »: investe macroscopicamente l'uomo ecc.

4 e 4'. *Intorno-fuori* (e « Materiale per camminare »).
Azioni e osservazioni di comportamenti. Un uomo cammina; due, quattro uomini camminano, in semplici sequenze ripetute e variate. Un uomo sta al tavolino del bar e beve. L'accento è posto sulla importanza dell'usuale. Per quanto riguarda il film, si sperimentano anche modi di ripresa (linguaggio) piuttosto normali: per non escludere la possibilità dell'ovvio. Un inaspettato rapido scherzo: un bicchiere frantumato salta in mano all'uomo che lo usa per bere. Non si affrontano problemi di immagine ma di « oggetto-spazio-soggetto » (comportamento) con riferimenti alla Psicologia culturale interpersonale. L'asfalto è firmato da L.P.; ogni tanto presenta con letterine appoggiate sulla sua superficie, i precedenti concetti, il nome di H.S. Sullivan, ecc. Un altro aspetto del film, sempre fuori da qualsiasi dentro psicologistico, è l'ampliamento dello spazio (altro tipo di sequenze: fish eye. Invenzione e analisi) e la presentazione in esso di alcune strutture indicative: forme macroscopiche di piccoli materiali sui marciapiedi. Spazio più importante dell'oggetto; percorribile; superato dal Soggetto.

4'' *Le sfere naturali*, o « Sfere per amare » (L'Attico '69) sono dei grandi visori emisferici (con immagini raddrizzate su tutta la calotta) che proiettano un programma « pratico didattico », che fornisce dati su: comportamenti umani fisici e psichici; comunicazione idee (testi) e linguaggi (corporali e linguistici) e uso degli oggetti, ecc.
Il film SKMP2 1968, (proprietà dell'autore e del Museum of Modern Art, New York) sotto l'apparente ironia dello « spettacolo » indaga liberamente sulla visione come attenzione e sulla trasformazione del rapporto: visione naturale e inquadratura-schermo; o: azione reale e concezione di linguaggio espressivo. Realizza l'esame di comportamenti: azioni e interazioni di artisti. (Il film rappresenta uno dei primi esempi in questo senso). « Qui è normale » è una proiezione in dissolvenza ('70) che dà luogo a una discussione ironico-seria! sulla percezione della realtà al di fuori della repressione « normale ». « A favore dell'umano fisico e psichico ».

5. Il libro *Io sono qui / Avventure & cultura*, rappresenta un'esperienza iniziata due anni fa e ormai a buon punto, ma nella quale sono ancora particolarmente impegnato. È composto di modi sconfinanti: un testo molto lungo + grafici mental-sinergici con i testi + immagini da leggere. Sotto l'aspetto narrativo avventuroso-ironico, il lavoro affronta in sostanza e relaziona tutte le realtà della mia conoscenza. Il libro vuole essere un testo artistico e scientifico, senza limiti e categorie disciplinari: un tratto organico e non un collage...
Fra i suoi contenuti:
Invenzione (e tests della creatività) / autoanalisi (stili mentali: quello ossessivo e altri dinamismi); tecniche di autoetero analisi del pensiero (associazioni, simboli, colloquio soliloquio, ironia) / critica psicosociologica e politica

/ lavoro, considerazioni e apprendimenti linguistici / critica sul testo stesso (cf. personaggi dalla professione di: critici totali di vita, in atto e in movimento) / proposta di gusto / proposta culturale / struttura narrativa (riferimento a: vita, dialogo, sogno, letteratura, cine) / novità di esperienza per me e libertà di fronte a qualsiasi tema e fatto (registrazioni, travisamenti, sconcertamenti, divertimento e parafrasi-scarica dei contatti noiosi, sciocchi, aggressivi) / non « stile » ma trasformazione / accettare i materiali anche casualmente, senza escludere la stupidaggine sciatta e strutturata.

6. *Analisi di psico vita* (v. in precedenza).

7. L.P. si prepara a dare l'occasione, ai visitatori di una sua manifestazione-laboratorio, (l'Attico, Roma '74) di somministrarsi il « test Lüscher dei colori » (un test della personalità). L'esperiemento è in collaborazione con lo psicologo ideatore del *reattivo mentale.*
Una stanza dai « Muri parlanti » (o un boschetto di piante parlanti e profumate Walker Art Gallery, Liverpool 1970-'71). Appoggiando l'orecchio alle pareti, si sente mormorare un discorso di due ore, su vari temi scientifici e creativi.
L.P. ha anche messo a punto una proiezione in dissolvenze trasformazionali di parole e concetti: « Grammatica dissolvente ».
Il libro (da cui l'Analisi di psico vita) è il lavoro (ancora) in atto, che informa e su cui si accentrano le mie ricerche attuali. Contempla contatti con ricercatori (o gruppi) dell'ambito: psicologico (della personalità; creatività; su base sociale) / linguistico / critico letterario e artistico / cibernetico ecc. - per una ulteriore coanalisi dei materiali organizzati del libro (e umani in generale) o per una eventuale messa a punto coordinata di altri psico-socio-tests.
Nella presente « Gazzetta Ufficiale di L.P. » comunico a eventuali interessati, anche queste idee di collaborazione.
Ora chiudo, dicendo che, per mia visione, per un'analisi scientifica, i dati comunicati e la loro precisione sono purtroppo scarsi. Ad una prossima edizione.

Ecco: ora vi anticipo un libro, attualmente in corso di stampa.
Se vorrete, note rete la interdisciplinarità anticategorica e anticategorizzante, la globalità, la praticità, l'interscambio fra 'libri', 'tests' in pubblico, film, etc.

« prolegomeni allo
ATLANTE SPECIALE di LUCA PATELLA »

Complesso, fino al mento, esce e vi invita a salpare, *l'Atlante speciale* di *Luca Patella!* Si tratta di un lavoro di/su Luca Patella. Un viaggio a ritroso in tutti i suoi mondi e modi degli ultimi 2 lustri brillanti.
Un libro creativo e multidisciplinare che scorre dialetticamente dall'invenzione in atto, all'analisi critica.
L'Atlante è apribile nelle due facciate opposte e complementari: emisferi Nord e Sud, collimanti all'equalizzatore. Consiste in una documentazione scientifica di un lavoro creativo: una documentazione creativa di un lavoro scientifico. Composto di testi organici, nonché di un gran numero di immagini e grafici sinergici, l'Atlante rappresenta l'ultima tappa della ricerca di Luca. Un lavoro /interamente nuovo/, in cui scorazzano Sal & Tig, nei 'luoghi mentali e plurisignificanti, di Roma, La Sgurgola e Montefolle, fra soli esplodenti e 'grammatiche dissolventi trasformazionali'. Allo stesso bel tempo, l'Atlante è una puntuale documentazione fornita da Luca, sulle proprie tecniche e idee...,

quali le 'analisi di comportamenti', la 'misurazione delle terre' e le 'connotazioni concettuali', degli anni '65 '67 '68 ecc.
Ricapitoliamo!: un lavoro, come sempre, di e su Tutto. Sì, un libro: artistico, psicologico, politico. Praticamente: pianta & testo per le scuole di anti Imbecillità!

Ricercare una nuova struttura cinematografica è problema importante, che va affrontato con grande complessità. / ma, allora: parlerei, anche meno categoricamente, di linguaggi in generale; / e allora: in dialettica con essi (e non certo come soppiantamento astratto! della dimensione cognitiva e creativa) va tenuto più che presente che il lavoro consiste nell'analisi critica e nella prassi: psicologica sociale politica!

● ●

1. Luca Patella è nato a Roma il 30 gennaio 1934. Ha fatto studi classici, artistici (anche con S.W. Hayter, a Parigi), scientifici (concezione chimica strutturale elettronica, con E. Riesz, a Montevideo) e psicologici (con E. Bernhard). Artista ricercatore, utilizza e inventa vari mezzi espressivi (fotografia film proiezioni, ambienti azioni rapporti tests psicologia sonori colloqui grafica testi...). Sue opere sono state esposte in importanti gallerie e mostre nazionali ed internazionali. Sue opere, fra cui alcuni film, si trovano presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ed il Museum of Modern Art di New York. Vive e lavora a Roma, con la moglie, Rosa.

2. *Ritratto tecnico naturalista* 1964 8/16 mm bn m 10'. Esame strutturale del rapporto oggetti-ambiente-soggetto.
Tre e basta 1965-'66 8/16 mm c & bn m 10' (vedi sopra)
Fanimesto-manifesto oggettivo-razionale soggettivo-irrazionale 1965-'66 8/16 mm (due versioni) bn e intonazioni c m 12'. Realizzato con immagini oggettive, riprese nei loro riflessi 'trovati'. Precisi interventi di piccole animazioni razionali.
Paesaggio misto 1965-'66 16 mm c m 3'. Un film girato in un occhio, sfruttando minime differenze di profondità di campo, e mettendo a fuoco la pupilla, il paesaggio che vi si riflette e Luca che filma. Tutto questo sconfina in paesaggi ripresi in velocità, o stampati su rulli ruotanti. Mani riflesse che indicano.
Screck! 1966 35 mm c so 20'. Realizzato alla macchina verticale: fotografie oggetti collages. Un intervento filmato.
Chi mi pettina? 1967 35 mm c so 20'. Animazione.
Terra animata 1967 16 mm bn/c m
Piove! 1967 16 mm bn m 10' (vedi sopra)
Intorno-fuori e *Materiale per camminare* 1967 16 mm bn/c m 20'.
SKMP2 1968 16 mm bn & c so 30'.
Vedo, vado! 1969 35 mm c so 25' Omaggio a Sullivan, Fromm, e al vecchio Alfred (Adler!). Un giallo celeste ironico mentale. Turismo totale attraverso i tempi e gli spazi. Un'analisi, a 4 livelli di lettura, della parabola che ribalta ed integra l'estetico nella/con la prassi.
Rondine Sben! 1969 16 mm bn so 10'. Reportage viaggiante.
Psicopaese 1972 35 mm c so 20'.
Luca Patella/Lu' capa tella 1970-74 16 mm bn & c so 100' (con Carlo Cecchi, Marino Masé ecc., musica A. Curran). Micro macro analisi mentali e linguistiche, retrospettive e prospettive viaggianti (documentazioni e creazioni).

3. *Teoria e ipotesi di formule di risonanza elettronica strutturale nei coloranti*

trifenilmetanici, Fac. de Humanidades y Cinecias, Universidad de Montevideo, 1953.
Bibliografia generale su casi specifici di possibile risonanza strutturale, tesi, Montevideo 1954.
Casi di risonanza, in rapporto ad attività antibatterica (L.P. e altri), Congresso biochimica di Bruxelles, *Chemical Abstracts* '56.
« Dichiarazioni », *Catalogo Girasole,* Roma '64.
« Dichiarazioni », *Catalogo mostra personale*, Roma '66.
« Senza peso », *Catalogo personale films e diapositive*, Calcografia nazionale, Roma 1967.
Schede filmografiche, *Filmstudio '70*, Roma 1970
Scheda personale *Gall. Naz. Arte Moderna*, Roma 1970
Scheda « Programma esterno del Centro Apollinaire », Milano 1971. Testi di « Muri ed alberi parlanti » (nastro, italiano e inglese), *NAC*, 1971.
« 7 per es. ecc. », *Data*, 4 maggio 1972.
« Films e disattenzione selettiva di A. Warhol », ibidem.
« Creatività su base di necessità psicosociale », *NAC*, maggio 1872.
Gazzetta ufficiale di Luca Patella, 1 Roma 1972.
Gazzetta ufficiale di Luca Patella, 2, L'Attico Roma 1972.
Gazzetta ufficiosa di Luca Patella, 3, Capitolium, 2-3 febbr.marzo 1973.
« Creatività e didattica » *Catalogo rassegna S. Fedele*, 3, Milano 1973.
« Dati dati da L.P. », *Flash Art*, marzo-maggio 1973.
« L.P. presenta il test Lüscher », *L'Attico* Roma 1973-'74.
« Autotesto » in L. Vergine, *Artisti contemporanei*, Milano 1974.
Io sono qui-Avventure e Cultura, La nuova foglio ed., Macerata 1974.
Prolegomeni all'Atlante speciale di L.P., Giampaolo Prearo, Milano 1974.

GIORGIO TURI (E ROBERTO CAPANNA)

Turi è stato fra i primi in Italia a pensare al nuovo cinema ed a sentire la vocazione sperimentale, rifacendosi anche alle avanguardie classiche. Ha prodotto tre brevi film in questa direzione, due dei quali in collaborazione con Capanna (che lavora alla RAI ed è stato assistente di Rossellini) *. *Turi ha una preoccupazione contenutistica immediata, e risulta dunque meno terroristico dei suoi compagni. Almeno sappiamo che ci sta parlando del militarismo e del consumismo, e saggiando la possibilità di comunicare la sua avversione per tali cose con immagini non strettamente oggettive. Il risultato è funzionale alle sue intenzioni che volutamente escludono le incognite presenti nell'opera di altri film-makers, a volte capaci di esiti più nuovi ma anche di cadute più gravi. Insomma quello di Turi e Capanna è un tentativo di discorso sperimentale* normale.

... Il cinema *commerciale* si trova oggi in una situazione assurdamente anacronistica: non riesce infatti a liberarsi dai canoni estetici ereditati dalla letteratura, dalla pittura, dalla musica, dal teatro e ormai da queste arti largamente superati. (...) L'impiego di questi moduli narrativi ha portato ad una schematizzazione strutturale del film.
Da una analisi statistica sistematica della corrente produzione cinematografica si potrebbe facilmente ricavare un codice di tipi e situazioni con cui realizzare dei film tipo per ogni genere; tali opere sarebbere ovviamente caratterizzate da un massimo di banalità, in quanto tutte le situazioni risulterebbero sommamente prevedibili. Al limite si potrebbe formulare l'ipotesi della possibilità di creare un'opera assommante schematicamente gli elementi strutturali comuni ai vari generi.

* *Nel campo sperimentale Roberto Capanna ha realizzato, oltre ai film in collaborazione con Turi, un film in collaborazione con Paolo Poeti, V/M, la cui scheda si riporta qui.*

V/M di Roberto Capanna e Paolo Poeti 1969 16mm c so 13'. Si può partire dal titolo per tentare una lettura del film: *V/M*, una formula, una frazione, un confronto dialettico quindi fra due elementi intimamente uniti pur nella separazione. Può essere il rapporto fisico Velocità/Massa, può essere la sua accezione esistenziale Vita/Morte, o piuttosto ambedue, in quanto paritetiche espressioni di un divenire in necessario movimento, confronto, sintesi aperta. La creazione tecnica del film è stata del resto una pratica applicazione del metodo dialettico: due autori, affini come formazione, ma con basi caratteriali molto diverse, comunque fondamentalmente disposti a capirsi e a capire; la ricerca, la scelta e la stratificazione delle immagini, effettuata partendo da un materiale estremamente stimolante (la Sicilia del terremoto, della solitudine, della morte antica) scelto come background e insieme come antitesi dell'oggi, del momento, dell'atto stesso di fare il film. E così, con un processo di continuo interrogarsi e rispondersi, quasi un brain-storming, le immagini vanno formandosi ed ordinandosi secondo una serie solo apparentemente criptica, vagamente misteriosa. In realtà è evidente una ricerca di liberazione, di sintesi del dualismo suddetto, attraverso la riscoperta di archetipi (l'acqua, il brulicante microscopico universo vivo che circonda la nostra consueta indifferenza, il sesso, l'aria, la sabbia...), riscoperta condotta con occhi puliti, ove le realtà vivono e valgono in quanto tali, non si tramutano in simboli. Così il processo, come nella vita vera, non ha una fine: la forma ideale del film sarebbe infatti l'anello. Con lo stesso criterio è stata creata la colonna sonora (la voce è del soprano Carol Plantamura), mai commento, ma invece elemento fondamentale di penetrazione, di stimolo alla memoria del profondo, di evocazione di antiche paurose realtà e di liberazione dalle stesse, in assoluta simbiosi con le immagini.

(Un esperimento in questo senso può essere considerato *Verifica incerta* di Grifi e Baruchello).
(...) Le nostre sperimentazioni dunque hanno uno scopo ben preciso. Accanto all'implicita critica al cinema tradizionale c'è il tentativo di elaborare forme più adeguate di comunicazione cinematografica, e questo rifuggendo dal gratuito o dal casuale fine a se stesso, ma basandosi sulla verifica sperimentale di presupposti teorico-scientifici attualmente validi.
Bisogna ritornare alle origini del cinema e riprendere il discorso iniziato dagli sperimentatori dell'avanguardia storica, dei quali vanno apprezzati non solo i risultati, ma soprattutto il fatto di aver intuito l'importanza delle teorie estetiche e scientifiche a loro contemporanee, teorie del resto tutt'oggi valide (ci si riferisce soprattutto alle teorie gestaltiche).
Le nostre realizzazioni cinematografiche sperimentali vanno inquadrate nell'ambito di una ricerca tendente ad organizzare le immagini ed i suoni, intesi come elementi della comunicazione, in gestalt che permettono al ricettore la lettura e la comprensione del messaggio comunicato.
Queste premesse teoriche e la concretizzazione costituiscono l'aspetto più propriamente sperimentale dei nostri lavori, sui quali ovviamente si innestano tutte le componenti personali necessarie alla creazione di prodotti fruibili, esteticamente validi (1967).

Voy-age (con Roberto Capanna 1964) si può considerare un esperimento nell'ambito di una ricerca tendente a realizzare un tipo di cinema che sia mezzo di espressione di idee e situazioni, svincolato dalle convenzioni della storia e del personaggio.
Partendo da un'idea di base, e cioè il rapporto fra l'uomo (nella vecchiaia) ed il progresso tecnologico simboleggiato dal ferro, era stato girato, basandosi sull'improvvisazione nell'ambito di un dato tema, materiale di vario genere, integrato poi da materiale residuato da altri documentari girati in precedenza.
Il criterio che ha guidato il montaggio di un materiale filmico così eterogeneo è stato quello di elaborare l'idea base articolandone lo sviluppo logico mediante la strutturazione delle sequenze sia sulla base del loro valore iconico che ritmico, in modo che dalla loro organizzazione scaturissero delle « gestalt » soprattutto sul piano semantico, oltre che su quello formale vero e proprio. Lo stesso principio è stato esteso alla colonna sonora (praticamente costruita in laboratorio, sia con elementi originali che con brani recuperati dalla musica classica o dai rumori della vita quotidiana), colonna che talvolta sottolinea semplicemente le immagini, ma più spesso si oppone a queste.
È da notare che, sia per la parte iconica che per quella sonora, è stato utilizzato il fattore casuale, sia pure entro i limiti di libertà consentiti da un ben definito piano di sviluppo del film.

Non permetterò (con Roberto Capanna. 1967) è un film antimilitarista, realizzato con immagini prese dalla realtà, ma elaborato in modo

da smascherare, con la loro stessa retorica, i falsi miti e gli pseudo ideali con cui viene contrabbandata la violenza istituzionalizzata.
Il materiale visivo e quello sonoro (quest'ultimo recuperato dalla radio, dalla televisione e dal cinema stesso) è stato elaborato in modo da disintegrarne il senso originario mediante un crescendo di sovraimpressioni e di distorsioni, per far scaturire proprio da questa distruzione il significato del film.

Scusate il disturbo (1968) è una ricerca per oggettivare l'informazione televisiva mediante la decontestualizzazoine dei messaggi, l'introduzione del disturbo a vari livelli (elettronico, percettivo, semantico) e la presenza concreta del segnale elettronico, che rende manifesto lo aspetto tecnico dello strumento di comunicazione, con funzione di rottura dell'ipnosi televisiva.

« *Scusate il disturbo* è un collage fortemente frantumato e manipolato di spezzoni televisivi dei più banali e disimpegnati. Questi spezzoni vengono allacciati in un crescendo privo di ogni direzione e risoluzione; e la manipolazione del regista interviene ad accentuare la struttura meccanica, artificiale, visiva con una serie di accorgimenti d'analisi linguistica d'impronta pop (da Lichtenstein a Jaquet) che si esercitano sul reticolo televisivo e sulla frequenza di ciascuna immagine. La Struttura tecnica finisce per contrastare con l'immagine veicolata fino a distruggerla; in tal modo il distacco fra l'immagine artificiale e la realtà e la vita risulta accresciuto. Entro questa progressione di brevi frasi si insinuano a larghi intervalli immagini fortemente drammatiche della cronaca bellica dei nostri giorni (Vietnam) che, assenti dai circuiti europei ed in particolare italiani, « disturbano » qui con la loro insistenza la scintillante cascata delle immagini stereotipe di un'ininterrotta vacanza. Turi non estende la sua analisi a questo materiale impegnato, sapendo che sarà la stessa festosa parata di ballerini, di cantanti e di figure pubblicitarie a travolgere la parentesi imbarazzante ed inopportuna. Il conflitto o meglio l'attrito polemico appare quindi affidato più che ai contenuti, ad una precisa strutturazione linguistica, dove il vero contrasto sta fra leggerezza, artificiosità fascinazione visiva da una parte (a cui Turi è chiaramente sensibile) e povertà, ruvidezza, mancanza di seduzione da parte d'immagini fissate brutalmente dall'obiettivo fotografico ».

Alberto Boatto

(Dal Catalogo dell'ottava Biennale d'arte contemporanea 1969 « Al di là della pittura » - San Benedetto del Tronto).

1. Giorgio Turi è nato a Roma il 24 luglio 1925. Laureatosi in chimica presso l'università di Roma nel 1949 per molti anni svolge attività fotografica. Nel 1962 entra in contatto con il gruppo del New American Cinema di New York. È direttore della fotografia e collaboratore alla regia del lungometraggio *Goodbye in the Mirror*, realizzato assieme a Storm De Hirsch e Louis Brigante. Con gli stessi gira i cortometraggi *A Day at the Roman Flea Market* e *Journey around a Zero*. Nel 1963 realizza, insieme a Roberto Capanna, il documentario *Il fachiro*, secondo i canoni del cinema-vérité. Dal 1966 al 1969 studia per il C.N.R. l'utilizzazione della cinematografia come metodo di ricerca nel campo delle scienze umane. Per i Servizi Sperimentali della TV realizza nel 1968-'69 il telefilm *Dalla parte del Manico*, sulla psicosi delle armi, oltre alla sigla stessa dei Programmi Sperimentali. Per la TV si occuperà anche di un progetto

di programma sperimentale televisivo per ragazzi (1971) e di una ricerca sperimentale sul tempo libero dei ragazzi (1972). Dal 1970 ha un incarico per la documentazione cinematografica dell'attività di ricerca del C.N.R. ed insegna foto-cinematografia presso l'Istituto Statale d'Arte di Pomezia. Vive a Roma.

2. (Si elencano qui solo i cortometraggi sperimentali).
Voyage (con Roberto Capanna) 1964 16 mm bn so 12'
Non permetterò (con Roberto Capanna) 1967 16 mm bn so 12'
Scusate il disturbo 1968 16 mm bn so 16'

3. Intervento di Turi e Capanna, *Fantazaria*, 3-4, genn.febbr. 1967.
« Comunicazione cinematografica e teoria dell'informazione », *Fc*, 177, maggio 1967.
« Il suono nella comunicazione filmica », *Fc*, 187, marzo 1968.
Intervento in « Quattro opinioni a confronto », di E. Natta, *Rivista del Cinematografo*, 5, maggio 1969.

ADAMO VERGINE

Di Adamo Vergine, che fu 'presidente' della CCI durante la sua breve attività, restano due film. Partito da posizioni di ricerca cinematografica oggettiva egli si spostò presto sul versante del film-esistenza di De Bernardi e della Epremian, per cessare subito di occuparsi di cinema ('68). Il suo investimento personale nei termini del mezzo è stato forse troppo breve perché i suoi film diano adito ad una riflessione. Sono pervasi da una blanda melanconia napoletana, melanconia delle cose quotidiane, che hanno in comune con i film realizzati dai fratelli Antonio e Aldo (rispettivamente Cronache, *del '63, e* Irene, *del '66.)*

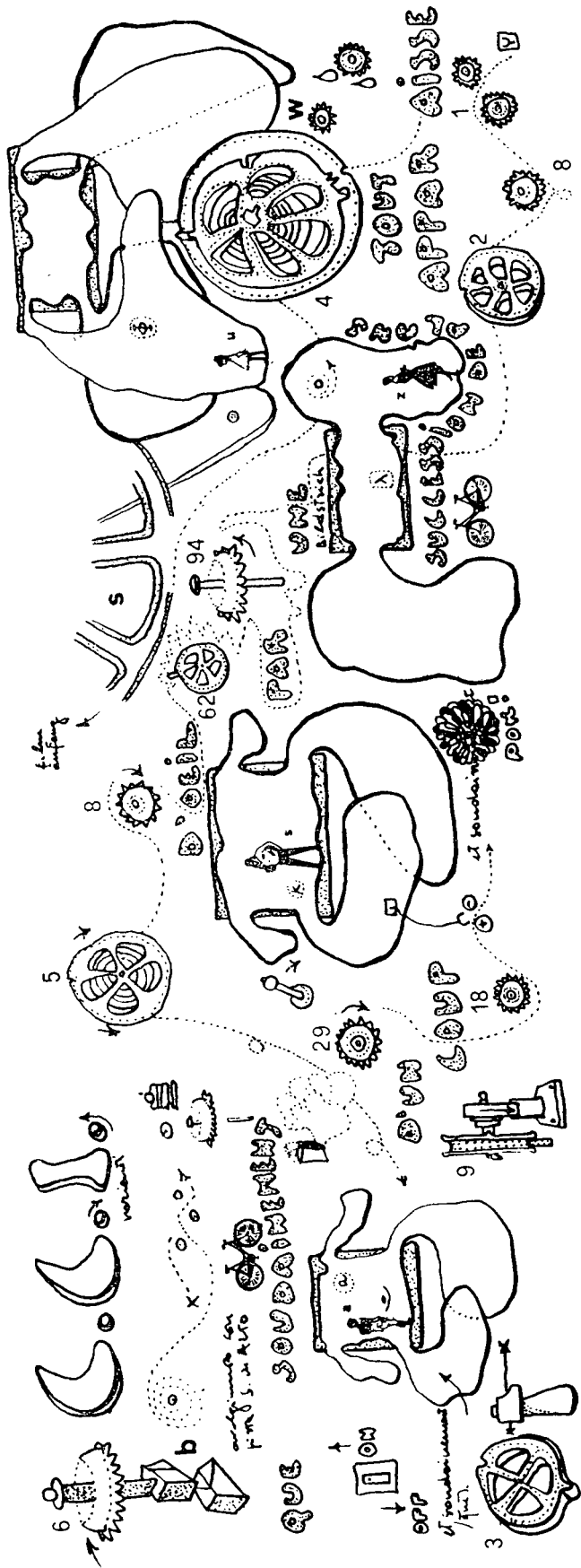
Ciao-ciao (1967 16mm bn virato, m 6'). Forse il più tipico stilema del cinema dilettantistico-familiare è quello del « saluto ». Infatti in ogni film-ricordo c'è sempre una persona che, o ferma o correndo o venendo incontro alla cinepresa, ad un certo punto alza il braccio ed agita la mano a salutare. La cosa mi ha colpito perché ho ricevuto la sensazione che questo gesto, inconsapevole e istintivo, ma comune a tutti i personaggi di tale cinema, nascesse dall'esigenza di recuperare l'« umano » messo in crisi dalla situazione a tre che determina la cinepresa, inframmettendosi fra il familiare-attore ed il familiare-regista. Infatti nessuno si sognerebbe mai di salutare una cinepresa, se per esempio fosse sola e sistemata su un treppiedi, con un autoscatto; invece nella situazione abituale l'attore « si sente » guardato, ma non « si vede » guardato e questo fatto mette in crisi il suo rapporto umano, per cui istintivamente saluta, quasi, come nel gioco infantile delle « cuccù-settè », a dire: ciao, sono qua, guardami!
Questo film è stato realizzato prelevando quattro sequenze, tipiche di questo fenomeno, dal primo film-ricordo 8mm. che io stesso girai nel 1955 durante una gita. Le varie sequenze sono state unite ad un anello, in modo che si ripetessero sempre, e proiettate su un vetro smerigliato. Questa proiezione è stata ripresa con una macchina 8mm., utilizzando tutte le variazioni che essa permetteva di velocità e di focale. Inoltre, poiché la pellicola 2x8mm. è come una 16mm. che dopo lo sviluppo viene tagliata in due per la lunghezza, la pellicola di questo film non è stata tagliata e quindi viene proiettata come se fosse 16mm., così che si vedono contemporaneamente 4 fotogrammi: due per la ripresa di sinistra e due per quella di destra.
Per entrambi i lati si è utilizzato lo stesso schema di ripresa (variazioni della velocità e della focale), ma in senso inverso. Tale schema è stato stabilito sulla base di due motivazioni: dare al contenuto scelto una forma che avesse una sua logica di inizoi e fine e, secondo, che questa non fosse estranea al contenuto. Infatti mi sembra che questa struttura porti in sé stessa un significato: la presenza della cinepresa.
La pellicola non è stata tagliata affinché vedendo il film si potesse avere la sensazione di vedere anche la pellicola; fatto che certamente non si verifica quando viene proiettata normalmente, perché la attenzione visiva è rivolta esclusivamente all'immagine che è rappresentata e lo spettatore si cala in quella finzione. Per lo stesso motivo si è stabi-

lita anche l'inversione dello schema fra la ripresa di sinistra e quella di destra.
Questo film potrebbe essere anche visto come una analisi cinematografica di un tipico stilema del mid-cult cinematografico.
Comunque non ha ambizioni, c'è dell'umorismo, ma anche sentimento.

Alcuni anni prima Adamo aveva fatto un film che se non sbaglio si chiamava Interno borghese *e partecipò a concorsi cinematoriali. Era costituito da una serie di inquadrature immobili di oggetti della vita quotidiana, guardati con caratteristico amore-odio. Es-pi'azione usa materiale simile ma lo mitizza e sentimentalizza fino a formare una vera e propria « sceneggiata » (il testo sarà quello del triste canto albanese che sul sonoro viene ripetuto senza interruzione): storia d'un uomo in una stanza in cui c'è solo una lampadina appesa al soffitto. Il film è la sua soggettiva e si muove lentamente da un campo lungo ad un primo piano della lampada e nuovamente al campo lungo. Su questa attesa si sovrappongono le immagini della vita borghese, separate da zone scure (in cui si vede solo la lampada) più o meno lunghe in corrispondenza a certe cifre magiche: veri flash-back che conducono via via fino al ricordo quasi originario di una donna avuta. Poi la lampadina viene spenta. Sono ovvi i rischi di questo ritorno allo psicologismo, ma il film ha il pregio della sincerità e l'intensità di un vissuto meditato intensamente nel momento del suo estinguersi.*

Es-pi'azione (1968 16/8mm bn sm 23') è il primo di una serie di films Es-pi'AZIONE, Morti-fic'AZIONE, Puri-fic'AZIONE, Me-dit'AZIONE, Evo-c'AZIONE, Liber-AZIONE [mai realizzati - n.d.r.].
Il principio dell'azione è il piacere anche se mediato da una coazione dolorosa.
Il film è unicamente una predisposizione registica di elementi che lo spettatore (attore) selezionerà e combinerà nel suo proprio « senso », attraverso i vari meccanismi, coscienti ed incoscienti, di inclusione ed esclusione, di memorizzazione, di associazione, di proiezione, di analogie e di ricordi, per comporre o rifiutare la sua trama di latenze.
Il film è costruito su due ordini di immagini:
— il primo rappresenta un centro d'attenzione, un punto fisso di estroflessione, è monocorde, monotono, senza un tempo o una direzione apparente.
Su questo si presentano ritmicamente stimoli narrativi acausali, senza gerarchia, simboli polisenso — idoli riconoscibili simbolicamente come tappa di un percorso privato di azione componibile o già compiuta — che hanno in comune solo l'appartenere a un inventario iconografico, possibile anche se non esaustivo, della simbologia codificabile nel vissuto del fine che definisce l'azione.
Lo schema dei rapporti tra i vari elementi è arbitrario ed estraneo al contenuto dei « rappresentanti », anche se rigidamente e logicamente strutturato.

1. Adamo Vergine è nato a Napoli l'1.VII.1929. È laureato in medicina e specializzato in materie psichiatriche. Oltre ai film citati ha realizzato una *Lettera a Youpki*. È — ci avverte una nota sul primo catalogo della CCI, da lui fondata insieme ad altri nel 1967 — « appassionato della vita ed amante dei volti di madonne antiche ».

QUE
SOUDAINEMENT
D'UN
COUP
D'OEIL
PAR
UNE
Bildstrich
SUCCESSION DE
TOUT
APPARAISSE
ON
OFF
POK!

FINALE

Asile, asile, ô mon asile, ô Tourbillon! — J'ètais en toi, ô mouvement, en dehors de toutes les choses...

Paul Valéry, *L'âme et la danse*

And roll away the reel world, the reel world, the reel world!

James Joyce, *Finnegans Wake*

E' un tiepido pomeriggio di fine settembre. Cornelia s'è seduta su una panca di travertino, sul lato in ombra di Piazza Navona: luogo romano che le suggerisce pensieri d'amore, ed essa non se ne sottrae, respira tranquilla. Accanto a lei la svelta Priscilla sa quel che vuole: legge il giornale, appoggiandosi sul braccio. S'ode a tratti il battito delle ali degli uccelli di plastica gialla che i rivenditori esibiscono ai passanti, facendoli girare intorno al biancore poroso della gran fontana, e lo sgradevole frullo dei piccioni, accanto ai ritmi non sempre distinguibili d'una canzone che un giovane chitarrista esegue a qualche distanza. Una bella signora romana s'è soffermata davanti all'artista e lo ascolta ad occhi socchiusi, il volto teso, il corpo avvolto in una stoffa chiara, una nike disposta a prestarsi tutta perché quel giro d'accordi la raccolga. Un uomo più greve, forse il marito, è rimasto qualche passo più indietro, ed osserva la donna ed il musicista.
— Erano pochi accordi semplicissimi, — dice Cornelia, — e lui li ripeteva a lungo: Quella volta, a Londra, ero tristissima, per quella sua canzone senza parole. Così anche una musica vuota come questa può sembrare significativa, perché occupa solo una parte di questo grande spazio... Come questa gente che passa. Quanti colori, e quante intenzioni...
Priscilla si tira su e si stira il braccio intorpidito. — Una volta, — dice, — ho chiesto a Laura, l'architetta, che cosa **voleva dire** questa piazza. E' un teatro che è tutto scena. Ti provvede d'una struttura di fondo sulla quale spiccheranno i movimenti della gente.
Cornelia sta ancora guardando nella direzione da cui viene la musica, ma non pare che veda. — Forse spiccano, i movimenti, — risponde, — però svuotati. La piazza guarda la gente, malinconica e barocca. « Dove credete d'andare? » dice.
— Dove credete d'andare? — una voce alle loro spalle le prende in giro. Le amiche si voltano, Priscilla con un principio di riso, Cornelia senza scomporsi. E' Ottavio, sopraggiunto di soppiatto. Le saluta con una certa ironia. I suoi gesti hanno del teatrale, si

lasciano guardare. Ha mangiato da poco. Mette un braccio intorno a Priscilla, la bacia, poi comincia a camminare avanti e indietro sotto i loro occhi.
— Dunque di che parlavate? Chi è che va dove? — chiede alle ragazze.
CORNELIA. Si parlava di Londra e di musica...
OTTAVIO. [**Senza darle retta.**] E' vero, vanno tutti da qualche parte. La nostra mente funziona sempre così, come **intenzione.** Tutti i lettori sanno cosa faranno quando metteranno giù il libro, a meno che non l'abbiano trovato per caso a portata di mano, e lo sfoglino distrattamente. Forse, in quest'ultimo caso, capiscono cosa vuol dire, il libro. Come noi ora. E' così bello incontrarsi per caso.
CORNELIA. Priscilla mi stava proprio raccontando che cosa secondo lei, o una sua amica, « voleva dire » la piazza. Come se Ludovico non ci avesse spiegato che nulla « vuol dire » dell'altro.
PRISCILLA. Forse hai ragione, ma non stavo parlando dell'ineffabile. Visto che della significazione sappiamo ben poco, tanto vale tentare. Comunque qualcosa avrai detto, anche se non quello che avevi **voluto** dire.
OTTAVIO. ... Certo gran parte dei lettori sono professionisti. La loro intenzione è di finire il libro che stanno leggendo. Chiusa l'ultima pagina vanno a cena ed al cinema. Una giornata è un po' come un libro che si deve finire...
CORNELIA. Ora, la cosa brutta è questa separazione delle intenzioni. Ogni persona amministra il suo patrimonio d'attività per fini tutti suoi, e parla d'alienazione appena qualcuno glielo tocca. In realtà l'alienazione è proprio quella sua gelosa privatezza, e per sfuggirle bisogna smetterla di pensare a sé... T'è mai capitato di non riuscire ad addormentarti, di nutrire rancore nei confronti d'un mondo che per qualche « ragione » cui t'aggrappi non ti lascia dormire? Dormire! Certo, perché quando dormiamo non siamo soli, parliamo coi fratelli e coi padri. Ma ecco, non ci riusciamo, e allora siamo davvero soli nel letto, una piccola coscienza che si dibatte contro tutto il resto. Che tristezza. Ed è con uno scopo del genere, per ritrovare la nostra coscienza gelosamente intatta, che attraversiamo la giornata; e non la dimentichiamo nella ressa dell'autobus, o nella danza aleatoria sulla piazza... La piazza, naturalmente, è diversa. E' una piazza elegiaca, che compiange questo equivoco, oltre a compiangere la razza degli uomini in generale, come faceva Omero. Si capisce perché negli ultimi secoli si parla tanto dell'arte, della piazza.
PRISCILLA. Davvero, è una cosa recente. Ho letto da qualche parte d'una nobildonna che da giovane aveva conosciuto Mozart e Haydn e che, quando più tardi si cominciò a parlare di loro, disse: « Mi meraviglio che quegli uomini avessero tanta roba dentro. Io li ho visti spesso in casa mia e nulla lo faceva sospettare. Erano piuttosto comuni... ».
OTTAVIO. Forse l'arte è sembrata, nel mondo dell'alienazione, il modo migliore per garantire la socializzazione del prodotto più differenziato. L'inventore di forme, che è romanticamente il cul-

mine dell'individualità, è anche l'uomo la cui opera appartiene a tutti. Egli applica rigorosamente le tecniche della divisione del lavoro, del guadagno: così rigorosamente che l'alienazione si rivela un fantoccio, che egli stesso non è che una voce collettiva. Comincia con l'idea dell'autoconservazione contro l'entropia e la morte; e scopre che questa conservazione può avere luogo solo a patto che egli non perdoni a nulla che sia solamente **suo.** E allora non è più conservazione, ma emersione dalla necessità di accumulare, emersione dal tempo, perché la morte e la distruzione gli sono amiche.
PRISCILLA. Mi sembra, caro Ottavio, che tu stesso sia prigioniero di un concetto alquanto romanzesco, [**sillabando**] su-per-o-mistico, dell'arte, di questa piccola operazione.
CORNELIA. Però è vero, qualcosa a Mozart e Haydn dobbiamo. Non come persone, certo...
PRISCILLA. ... Fra l'altro loro le loro cosette le hanno risolte, noi invece...
CORNELIA. Appunto, solo perché siamo noi di cui loro parlano. Quando leggi una parola, o vedi la piazza, se entri nella « piccola operazione » è perché l'hai verificata per conto tuo. Dove pensavi d'avere uno spazio vuoto, ora, come dice il nostro Marcello, sai di possedere una complessa rete di funzioni. Lui lo dice a proposito di certe frasi del **Tristan...** « Prigioniere divine, ostaggi contro la morte... ».
OTTAVIO. Ti dirò anzi, **cara** Priscilla, che secondo me quelli che scrivono — o fanno film — sono quelli che capiscono di meno, non quelli che capiscono di più. E' per questo che incominciano a parlare. « Meno si parla, dovunque e comunque, meglio è ». Ognuno di noi in pochi mesi della sua vita, o poche ore, ne vede di belle e di brutte. La gente nasce e muore, il tempo passa, si fa all'amore e all'odio... Non devono essere pochi quelli che aprono gli occhi e si lasciano penetrare dall'esistente senza bisogno di verbalizzarlo. E' tanto chiaro... e ci sono occasioni in cui, come dice Ugo, la migliore musica pare di cattivo gusto. Ma poi c'è chi per quanto guardi dubita dell'esistenza, forse perché vive meno degli altri? Non so. Comunque è questa mancanza che lo fa parlare. Quasi una forma d'automatismo con cui cerca di liberarsi dall'automatismo. Come Giangiacomo, che per strada cammina sempre diritto, senza pensare, senza vedere, finché non incontra un ostacolo. L'intelligenza nasce solo a confronto con l'idiozia. La propria, beninteso. Gli altri sono sempre più intelligenti. Perché sono altri e anche se parlano fanno parte di un tessuto che è in primo luogo inespressivo. Se l'universo sta zitto, perché noi si dovrebbe parlare? — diceva Davide.
PRISCILLA. Certo è strano che ognuno di noi ritenga l'universo un boccone non eccessivo per le proprie capacità: tutta la storia, tutta la cultura, e **oltre!**, in qualche decina d'anni.. Perché no?
CORNELIA. Ma ci sono vari tipi di discorso. Adesso noi chiacchieriamo qui, ed evidentemente potremmo fare di meglio. Dunque le nostre parole sono comprese nel progetto della piazza:

Domiziano e Bernini la sanno lunga sul nostro conto. Se togliamo la piazza e questo sole tranquillo il nostro discorso **dice** delle cose. E' poco. Ma un film, un certo libro di poesia, un quadro, non disturba il silenzio delle cose. Originalmente sì, è un discorso che **dice**, in mancanza d'altro. Ma ad un certo momento la forma richiama l'attenzione su di sé, v'è una soluzione di continuità in quel racconto, che indica una funzione comunicativa particolare. Ricordo una delle prime volte che mi sono accorta di questo. Ero andata a vedere **Gli uccelli**, il film. C'è un'interruzione che diviene evidente, anche se non si sa dove si trovi. Ci si rende conto che quello che interessa non è la storia banale della ragazza, i personaggi del bar, o la fantasia dell'invasione degli uccelli. Ma che c'è dell'altro. Forse il cinema è una forma primitiva e queste cose appaiono ad un livello più grossolano... Il film finisce prima che la storia sia conclusa. Gli uccelli, dall'interno del **dire**, sono un simbolo della sovversione inerente al **secondo** discorso del film. Ora questo secondo discorso non **dice** ma **rivela**, **mostra**; non è un'opinione di Hitchcock, ma qualcosa di indifferente al mondo della verbalizzazione. Non si può nemmeno dire che usi un particolare codice di linguaggio. E' indifferente, inumano, perché non ha senso, è crudele come la morte; ma può rendersi umano come il mondo in questa giornata. E naturalmente è stato importante il passaggio da un discorso all'altro, per lo spettatore è un **ritorno**, un ritorno al silenzio. Non l'ha detto Sigmondo che la vita non è altro che un modo complesso di ritornare alla morte? Dunque se si dovesse spiegare che cosa il film « vuol dire » si potrebbe solo usare una di quelle formule insensate: « vita uguale morte », « sì uguale no ». Il linguaggio di primo livello queste cose non le può dire, se non con un uso improprio. Perché a quella riduzione, quel ritorno, si accede **attraverso** il linguaggio, ma esso è oltre (quanto prima) di esso, cioè implica il concetto della sua totalità.
PRISCILLA. Quando il linguaggio diventa rumore... **Prima** e **dopo.** Queste tue idee mi ricordano qualcuno... Ah! Ludovico?
CORNELIA. Se vuoi. Anche Guglielmo aveva detto qualcosa del genere: « La verità si può rappresentare, ma non conoscere ».
PRISCILLA. Chissà perché, nel cinema, che sembra fatto apposta per mostrare, che dice sulla realtà tanto più d'una parola, non succede quasi mai di passare al tuo secondo livello.
OTTAVIO. Forse è per la ragione che Cornelia ha detto: per arrivarci bisogna passare attraverso il linguaggio, e percepirne la totalità. Ora ogni immagine di cinema è una cosa enorme che potremmo caricare di significato, che pone problemi sul tempo, lo spazio, l'esistenza, la rappresentazione. Così come ogni parola rimanda di per sé al linguaggio, cioè a tutto. Ma questo non basta. Il processo deve compiersi **nella** poesia o **nel** film, attraverso una grande acutizzazione del primo livello. E questo, proprio per l'equivoco della rappresentazione dell'immagine cinematografica, non accade quasi mai. Non solo non usciamo dal linguaggio, ma ci troviamo davanti ad un linguaggio banale, derivato e poco approfondito, immediatamente situabile, e che certo non ci prepara alla

« piccola morte » del **passaggio**. Per questo l'immagine è stata scelta dall'industria come primo strumento del suo regno. Negli altri linguaggi, forse per il lavoro che hanno fatto tutti i nostri amici, abbiamo nelle nostre mani un gran numero di strumenti di controllo. Se leggi un giornale, anche se ideologicamente a posto, nove volte su dieci ti viene da ridere, perché è troppo chiaro che il linguaggio s'invalida da solo. Ma nel cinema non molti dispongono di una sensibilità che consenta loro di distinguere fra immagine e immagine, movimento e movimento. Può essere che il film sia il nostro strumento di liberazione: dev'essere stata proprio questa possibilità a farne un mezzo d'oppressione. Per questo il solo cinema che ha un significato è quello della negazione: le infelici cose degli sperimentalisti a tutti i livelli, il loro irritante e a volte ingenuo rifiutarsi al caldo abbraccio della mezza luce televisiva. E non il cinema del regista di nome europeo che la critica piccolo-borghese porta come sua offerta all'alta cultura, né quello del regista dell'« arco democratico », della nostra povera sinistra di maniera. Fammi una poesia con **una** parola, un film con **una** immagine, e sarò stimolato ad un primo fondamentale atto intellettivo nei confronti del mondo. Ma per piacere non **dirmi** le tue opinioni! L'immagine suggerisca invece la preoccupante proposizione: « Io non sono quello che sono ».
PRISCILLA. Il pericolo del « secondo livello » è che esso indichi una distinzione di classe. Non tutti possono conoscere il lusso della metafora, della totalità. Ricordo una bella ballata tragica in cui due aguzzini si intrattenevano discutendo dell'eternità, della rotazione della terra. La metafora ideale sarebbe quella che ci restituisce alle cose. Ho visto qualche giorno fa un film che trattava un problema reale — la condizione della donna — con toni **virati**, riuscendo così più credibile delle altre cose che ho incontrato sull'argomento. E' **Lavoro secondario d'una schiava**, di Kluge; un film ineguale, perché appunto è difficile trovare un tono giusto con le immagini; ma la scelta fondamentale è sardonica, un poco alla Bertoldo, perché l'argomento è davvero serio, per così dire. Il lavoro della « schiava », la protagonista, è di procurare aborti; ed il film s'apre con un aborto, un piccolo feto che viene gettato da qualche parte. Come dire che c'è la morte di mezzo. Poi succedono tante cose, lei diventa una ragazza impegnata, senza per questo diventare « sdegnata e commossa ». Cioè le « opinioni » del film ci sono, ma caricate grottescamente per lasciare spazio ad una ricerca parallela, che rimane inconclusa. Proprio il contrario del sentimentalismo di un gran numero di film politici, dove i rivoluzionari sono pastorelli che camminano la mano nella mano, invenzioni di gente che andrebbe mes-sa-in-con-di-zio-ne-di-non-nuo-ce-re [**ride**].
CORNELIA. Ma Priscilla se te la prendi vuol dire che hai qualche paura a riguardo... La rivendicazione coinvolge il suo portavoce nell'universo che vorrebbe contestare. L'oppressione non esisterebbe se non fosse la nostra stupidità reificata... Per trarre il cinema dalla sua condizione infelice bisognerà lavorare con molta at-

tenzione e con un po' d'intuito, come Dreyer, come qualsiasi musicista impegnato a produrre un certo suono. Se davvero, come dici tu Ottavio, oggi della parola si fa troppo spesso un uso improprio, dovremo tornare alla musica, dove anche l'esecutore più modesto ha un suo impegno. Per non parlare dei grandi che pure affidano all'immediato dell'esecuzione il loro genio. Parola e immagine tradiscono con la loro supposta conservazione... Il mese scorso, a Nervi, ho avuto una grande esperienza vedendo ballare Ekaterina Maximova e Vladimir Vassiliev: la loro danza perfetta mi è parsa l'immagine d'una liberazione fondata sulla nostra totalità corporale. Ricordo specialmente un **pas-de-deux** su una lenta musica di Torelli... La cornice era ottocentesca: teatro all'aperto, sotto un gran pino ad ombrello. Non che vi fosse spazio per l'oleografia. Lui entrava in scena camminando lentamente, le braccia tese in alto, portando lei, Ekaterina, ferma in una tensione come un volo. Quindi la posava per terra ed insieme facevano un loro rito d'evoluzioni. Lei aveva sul volto, sottolineato dal trucco, una concentrazione totale: come se i suoi occhi vedessero, guardandosi dentro, un'altra immagine di quella stessa danza, tanto erano fissi; il suo movimento era un'immobilità approfondita. Quello che i due m'offrivano era il senso ultimo della loro vita di danzatori, che pure sarebbe finito alcuni minuti dopo nella banalità d'un applauso. Ma non importava... erano appunto crudeli e indifferenti, specie verso se stessi, verso la brevità della loro danza, perché quel senso che ora rivelavano non aveva inizio e fine, ed essi l'avevano raggiunto al centro del movimento, e ne erano divenuti parte. Era un amore pubblico, un lavoro fatto per tutti.

[**Una pausa**].
OTTAVIO. S'è fatta una bella serata.
PRISCILLA. Facciamo due passi per Via dei Coronari fino al Lungotevere?
OTTAVIO. D'accordo, ma passiamo dalla parte di Santa Maria della Pace, così vi mostro le Sibille.
CORNELIA. Ancora un momento. La piazza è così tranquilla in questa luce diffusa.